Rinaldo Rafanelli

Incluye CD o Casete

El Bajo y los Blues

RICORDI

Rinaldo Rafanelli

El Bajo y los Blues

RICORDI

FICHA TECNICA (Libro y Grabación CD)

Guitarras: Miguel «Botafogo» Vilanova.
Teclas: «Pato» Lucas Frasca.
Batería: Gustavo Barredo.
Armónica: Jorge «Bruja» Suárez.

Grabado en estudio «Presas Record»

Técnico de Grabación: Julio Presas.
Mastering: Enrique Londaits.
Producción Artística: «Rino» Rafanelli

Foto de tapa: Alejandro Montes De Oca
Agradecemos la colaboración de Eduardo «Gato» Carranza en el armado del original

Un agradecimiento sincero y profundo a la buena gente de Ricordi que, por medio de su aporte constante a la cultura musical, me permitió divulgar cierta información acumulada, que ya me estaba quemando por dentro y que, sin su apoyo, nunca hubiera conocido la luz.

También un agradecimiento especial a mis talentosos amigos músicos Botafogo, Pato, Gus, Bruja, Julio y Gato, que hicieron de este trabajo un placer

Rino

IMPORTANTE:
Tanto la fotocopia del libro como la copia a casete del CD, no sólo atentan contra el trabajo y los intereses de los autores y editores nacionales, sino que sobre todo atentan contra la calidad y fidelidad del material No alimentemos la famosa "cultura antiartística" Si son artistas o están en vías de serlo, recuerden que algún día esta situación podría afectarlos a ustedes. Gracias.

Rino Rafanelli

ISBN 950-22-0441 7 RICORD AMERICANA S.A.E.C.

Dedico esta obra a Mara, mi esposa y amiga

INDICE

La vida es lo que te pasa mientras

estás ocupado haciendo otros planes

John Lennon

PREFACIO

Este libro humildemente pretende orientar acerca de las dos cuestiones básicas del Blues : su forma técnica y su espíritu, dado que no es posible comprender los Blues si falta alguno de los dos factores en el bagaje artístico del intérprete .

Solamente exige del lector-músico conocimientos básicos de teoría y lectura musical . En el caso de no poder leerlo , sugiero sea utilizado como método con un profesor o amigo más adelantado en gramática musical. De última, con la digitación sugerida, la tablatura del diapasón y el oído, todo es factible.

Esta obra incluye un CD que contiene quince bases grabadas con diferentes estilos ,todos provenientes de distintas fusiones del Blues con otros géneros. Al conjunto de las distintas vertientes se lo suele llamar "los Blues".

Luego de una o dos vueltas (12 ó 24 compases),el bajo grabado deja de sonar por varios compases y vuelve a aparecer en la(s) última(s) vuelta(s).

La idea es que cuando el bajo grabado desaparece, el estudiante pueda tocar en un ambiente natural, junto a la base de batería, guitarra, teclados y armónica, en forma interactiva.

Se incluyen las partituras de cada uno de los temas en las que figuran también la tablatura y, debajo de cada nota, un número que significa una digitación sugerida para la mano izquierda(derecha para los zurdos).

Estas digitaciones son las más lógicas y naturales para la mano, pero puede haber otras posiciones igual de efectivas(eso ya depende de cada uno).

De todas maneras dicha digitación es la usada al grabar el material.

Luego sigue un pequeño análisis y comentarios de algunos de los recursos técnicos utilizados en cada tema.

Todo el espacio que deja el bajo grabado como ejemplo les sugiero utilizarlo didácticamente de dos maneras:

A) Repetir la base escrita sin variación alguna a través de todo el tema tal cual está escrito. La idea es no cambiar ni una nota de la base original y practicar el "**OM del Blues**", o sea , todo puede variar menos la frase del bajista, lo cual crea un efecto hipnótico notable.

B) Comenzar con la base escrita y cuando el bajo grabado deja el espacio, tratar de componer o crear sus propias bases y variaciones o aun de improvisar.

Les apunto que esta segunda opción ("B") es sólo a los efectos de entrenamiento, porque para tocar Blues la única forma recomendable es la primera ("A").

A los efectos de ampliar o completar el entrenamiento del estudio del Blues, recomiendo mi libro anterior "La banda y yo" (Bajo) y "Bajo Blues" de Miguel "Botafogo" Vilanova (Editorial Ricordi).

Bienvenidos al apasionante mundo del Blues y espero que puedan aprovechar al máximo el material contenido en esta obra que incluye la información mínima y básica que un buen bajista (no sólo de Blues) no puede dejar de conocer y, sobre todo, de disfrutar.

PRIMERA PARTE

El Espíritu del Blues

PROLOGO DE BLUES

No es la idea de esta obra hacer un trabajo extenso sino más bien intenso.

Si lograran incorporar íntegramente todo el material incluido en este libro (lo cual sinceramente espero) notarían que es posible ser un buen bajista de Blues en el sentido de "tocar lo que hay que tocar".

Considero el contenido de esta obra como elemental, o sea, lo que un músico (blusero o no), no puede desconocer.

El propósito de este método es no solamente el perfeccionamiento técnico sino, también, la comprensión del espíritu de los Blues.

No es posible tocar Blues "en serio" sin el conocimiento de "lo otro", "lo de adentro", "lo subyacente".

Quisiera dejar en claro que este material no solamente es apropiado para un bajista de Blues, Rock & Roll, Rythmn & Blues, etc.; el entrenamiento que propone lo hace apto para bajistas de cualquier estilo (Pop, Funky, Heavy, Jazz, Fusión, etc.), aportándoles un carácter interesante a su manera de tocar en cuanto a la expresión, el "feeling" y la "onda". Es un toque de estilo en la técnica del instrumentista.

Tocar Blues no es tan fácil como algunos creen, y justamente no es tan simple porque no solamente requiere técnica en la ejecución, sino que hay otros ingredientes, como el toque espiritual que requiere, que es un sentimiento muy sutil pero intenso; o también cierta cultura acerca de la discografía y la historia de todos los antiguos y modernos pioneros bluseros. El Blues representa una forma de vida muy particular además de ser una música humana, sincera y genuina.

En ciertas situaciones he visto en problemas a músicos de gran técnica y nivel al interpretar los Blues porque a pesar que las notas que toquen estén teórica y técnicamente bien, lo que suena no tiene sabor de Blues, no es auténtico, o sea, comienzan tocando en el estilo y con el correr de los compases todo se va deformando hasta llegar a ser una rara mezcla de Blues con Rock, con Pop, con Soul, con Heavy, con Jazz, con lo que sea.

He visto bajistas y bateristas (responsables de la base rítmica, del "groove"), comenzar un Blues en ♩=50 y al cabo de 15 ó 20 compases llegar a ♩=60 y terminar el tema, por ejemplo, en ♩= 70, (casi un Shuffle, pero no por metamorfosis rítmica, sino por deformación, que no es lo mismo).

El tempo en el Blues es esencial. El pulso del bajista es el corazón del tema.

También es muy común que los solistas (guitarra, teclados, armónica, etc.) comiencen el solo en semicorcheas y con el volumen al máximo, lo cual me da la impresión de que hubieran hecho "calentamiento previo" antes de tocar (como los jugadores de fútbol), o sea, da la sensación de que en vez de lograr la calentura dentro del solo (encare matizado, desarrollo y luego llevarlo al clímax y resolver), ya entran "calientes" y, por supuesto, si así empiezan, así quedarán todo el solo porque después no bajan más y se van del estilo. Ansiedad no es Blues. La fuerza del hombre de Blues no está en el volumen de su instrumento, más bien pasa por otro lado.

Otro tanto sucede con la duración de los solos, generalmente en este aspecto se debe percibir cuando el solo ya terminó y no seguir insistiendo indefinidamente (por insatisfacción) con el solo hasta convertirse en tedioso.

El solo es un Blues dentro de un Blues, un "temita" dentro del tema y no una exposición de habilidades de los instrumentistas y, menos aún, una descarga de ansiedades.

Con respecto a los bajistas debo agregar que es muy común ver "solos" de bajo de Blues o Rock con "slapping", "tapping", armónicos o también con escalas sustitutas en los dominantes (escala hexatónica, cromática, etc.), estará bien teóricamente pero está mal conceptualmente.

Con respecto a las variaciones de la base (acotaciones, rellenos o "fills", etc.), sobre todo en las notas agudas, tienen el problema de que se están abandonando los fraseos básicos para meter "otras cositas". No es que no se puedan tocar rellenos, sino que hay que saber meter los fraseos adecuados en el momento

indicado. **El problema no son las notas que tocamos, sino las que dejamos de tocar**, haciendo tambalear el sonido de toda la banda por el abandono momentáneo de la base o por desprolijidad si es que tomamos el tema de las variaciones un poco a la ligera.

Es preferible que el bajista haga un solo en algún tema determinado (en lo posible con escalas pentatónicas o de Blues) y luego retorne a la base y no "moleste" más con fuegos artificiales musicales.

Un propósito escondido de este libro es lograr que el instrumentista comience a generar vocación de base (al que lo necesite). El bajista blusero debe disfrutar haciendo base, aunque sean cien compases repitiendo la misma frase, pudiendo meter variaciones sutiles, pero en los momentos precisos, en el lugar preciso y sin perder de vista nunca el aspecto estilístico .

Obviamente no es posible rendir bien al tocar si el bajista está fastidiado, aburrido o ansioso por dentro. Tampoco es fácil que una banda tenga una buena base si los bajistas tocan mil notas todo el tiempo o si los bateristas se apuran o se caen en el tempo o redoblan de más.

Es evidente que lo que hay que lograr no es solamente externo; hacer base tiene que ser un placer y no una tortura.

Es importante tocar, escuchando todo el tiempo a los demás músicos y sentir el instrumento propio insertado en la banda y gozar con ser el basamento confiable de todo el andamiaje sonoro.

El Blues es un sentimiento que tiene forma de expresión musical.

Para tocarlo es preciso comprender que esto es anterior, incluso a tomar un instrumento .

Aparentemente su forma es muy simple: 12 compases de duración y una armonía de tres tonos: I (tónica), IV (subdominante) y V (dominante); y generalmente se improvisa con escalas de cinco notas (pentatónicas), que son escalas fáciles de aprender.

Pero todo lo mencionado es simplemente la cáscara, la esencia del Blues es el sentimiento que se pone en cada nota, ahí está la diferencia.

Lo ideal es no provocar cocktails de estilos y ni siquiera tener que contar los compases para hacer los cambios de acordes. En el caso del bajista de Blues es mucho más importante la actitud correcta que la marca del instrumento. De nada vale un bajo de primera marca de 5 ,6 u 8 cuerdas, más un amplificador de 300 Watts de primer nivel, si no se sabe lo que se está "expresando" (es más correcto este término que "tocando").

El bajista blusero es un auténtico esclavo de la base, lo cual requiere del ejecutante una sólida técnica, más un profundo conocimiento de las raíces estilísticas; pero sobre todo requiere una actitud humilde, relajada y firme.

Sin histerias y con convicciones. El músico de Blues no demuestra nada, simplemente toca.

En mi caso personal comprender este concepto y luego llevarlo a la práctica me llevó bastante tiempo por no contar (entre otros factores) con material didáctico especializado en bajo de Blues (si hubo nunca me enteré) que me orientara para acortar un poco el camino.

Por eso me pareció importante volcar casi veinticinco años de experiencia (incluyendo varios de estudio) en un método práctico para acortar el proceso de entrenamiento de los que quieran seguirlo y, sobre todo, para echar un poco de luz sobre un género musical fascinante que es muy manipulado, pero casi nunca bien ejecutado.

El Blues no se toca con las manos, se toca con el alma.

Ese es el secreto.

INTRODUCCION

Un poco de Historia

Antes que nada quiero aclarar que no es mi idea hacer un ensayo profundo acerca de la historia del Blues. Solamente les presento una breve y sintética reseña general a los efectos de que el lector, en pocas líneas tenga una idea básica del origen de las raíces y sobre todo del "feeling" del Blues. Antes de tocarlo sería bueno entender su espíritu.

El Blues es producto de una cultura afro-americana que tiene sus raíces en Africa. Por medio del trafico ilegal de esclavos arribaron a América millones de personas de raza negra de distintas zonas de Africa (cada tribu tenía sus propios cantos o "griots") a distintas partes de EE.UU., sobre todo al sur.

A lo largo del siglo XIX los esclavos eran embarcados en condiciones inhumanas y destinados a sus lugares de trabajo en los campos algodoneros ubicados en la ribera del delta del río Mississippi.

Sus libertades individuales y tradiciones tribales les fueron suprimidas y las barbaridades que se cometían con ellos estaban destinadas a quebrar su espíritu. Su única función era trabajar y trabajar, sin derecho alguno.

Evidentemente hubo un grito visceral tan fuerte que pudo resistir todo tipo de embate y no solamente no pudo acallarlo, sino que por el contrario se fortaleció como raíz cultural-social y generó una música maravillosa.

El Blues es un canto que viene de muy adentro, así de simple es su esencia.

Los primeros indicios de la génesis del Blues se registran como "worksongs" (cantos de trabajo), que ellos expresaban para animarse y poder soportar su tremenda realidad.

Los "worksongs" de los campos de algodón del sur y los cantos de los convictos que realizaban tareas forzadas (sobre todo en la construcción del ferrocarril) eran llamados "hollers"(gritos) por sus características desgarradoras.

El "Gospel" (canto religioso evangelista) y los "Spirituals" también fueron un valioso aporte que contribuyó al desarrollo del estilo Blues.

Mientras una rama del Blues se fue transformando en Rythmn&Blues, Rock& Roll y las fusiones con el Soul, el Funk, etc., otra corriente se encaminó hacia el Ragtime y el Jazz.

A fines del siglo XIX , luego de la guerra civil norteamericana y la Emancipación, era la época del Blues rural del sur: MISSISSIPPI, ALABAMA, GEORGIA, LOUISIANA, TEXAS, etc., eran los estados en donde se estaba gestando el Folk-Blues, siendo la ciudad de NEW ORLEANS el epicentro de la historia.

Los viejos próceres fueron propagando sus "hollers" boca a boca, de padres a hijos, de generación en generación, provistos de precarios banjos y violines en un principio, y armónicas y guitarras acústicas (dobros) posteriormente. Las guitarras se usaban frecuentemente con el slide o "bottleneck" (pico de botella) además de la utilización de afinaciones abiertas. El piano aparecería más tarde, sobre todo en el norte (CHICAGO, MEMPHIS, etc.).

A mediados de los años '40 comienzan a aparecer guitarras y bajos eléctricos, modificando sensiblemente el carácter de las bandas. Junto con la electricidad vinieron las bases rítmicas poderosas.

Durante los años '50 se incorpora el órgano Hammond con Leslie (parlantes giratorios) como instrumento típico blusero, siendo Jimmy Smith su máximo referente.

Los primeros bajistas bluseros no contaban con contrabajos y, menos aun, bajos eléctricos; sin embargo, interpretaban el "latón" (Diddley Bow), que era un fuentón de lavar ropa (usado como caja de resonancia), ubicado boca abajo con una única cuerda que iba del centro del fuentón, por medio de un agujero, al extremo de un palo de madera, y de acuerdo a la tensión (o distensión) que se le imprimía a la cuerda era la nota que se lograba al pulsarla. El sonido obtenido era muy profundo, parecido al de un contrabajo pero obviamente se trataba de un instrumento muy precario dado que solamente se podían tocar las tónicas.

Ya en el siglo XX, el Blues se fue expandiendo hacia los estados del centro y norte: TENNESSEE, KENTUCKY, ILLINOIS, INDIANA, etc. CHICAGO , MEMPHIS Y DETROIT eran las "mecas" donde se generó el "Urban Blues" (Blues Urbano).

Aproximadamente a partir del año 1920 (posguerra) comenzaron a florecer compañías discográficas(sobre todo en las ciudades mencionadas) ávidas de registrar las creaciones de nuevos artistas cultores de esta nueva música. Paralelamente empezaron a aparecer nuevas generaciones de compositores-cantantes, generalmente granjeros en el sur y trovadores callejeros en el norte. Podían ser cantantes solitarios o en grupos corales "a capella".*

Estas nuevas generaciones de cantautores quedaban atrapadas entre la lentitud y tristeza del Blues tradicional y el Ragtime o el Jazz. Fue entonces que empezaron a aparecer jóvenes y talentosos innovadores que ya no querían expresarse solamente con la gravedad del Blues original y comenzaron a agregarle otros ingredientes, otra intención, otros ritmos, otra furia.

La incorporación a los conjuntos de la base de bajo y batería sacudió las antiguas y anárquicas estructuras solistas del blues tradicional.

Así se va gestando el Rythmn & Blues (Ritmo y Blues) de la mano de los maestros: McKinley "Muddy Waters" Morganfield, Chester "Howlin' Wolf" Burnett, Elmore James y John Lee Hooker, entre muchos otros pioneros de la nueva música, que conservaba la esencia y el "feeling" del Blues tradicional pero le aportaba un ritmo más dinámico y mayor sarcasmo en sus letras, usando el dialecto "Slang" para expresarse. Este "lunfardo" era sólo entendido por los negros, lo cual no le hacía mucha gracia al hombre blanco.

El Rythmn & Blues se fue fusionando con otros géneros formando ritmos como el Shuffle, el Soul-Blues, el Funk-Blues, el Boogie-Woogie, el Rock & Roll, el Rhumba Blues, etc., en definitiva creando "los Blues".

Sería interminable y fuera de contexto nombrar a todos los cultores de las raíces bluseras pero, a los efectos de que el lector pueda conseguir su discografía (lo cual recomiendo como algo esencial en cuanto a aprendizaje e información), les presento una breve lista de los artistas que no se puede dejar de nombrar y escuchar: Charlie Patton, Son House, "Mississippi" John Hurt, Lightning Hopkins, Lonnie Johnson, "Little" Walter, Sonny "Boy" Williamson, J.B.Lenoir, William "Big Bill" Broonzy,Willie Dixon, "Memphis" Slim, Jimmy Reed, "Blind Lemmon" Jefferson, Robert Johnson, "Junior" Wells, Otis Spann, "Champion" Jack Dupree, Jimmy Rogers,Aaron "T-Bone" Walker, Fats Domino, James Cotton, Chuck Berry, Bo Diddley, Taj Mahal, Buddy Guy , y los maestros de la guitarra: Freddie, Albert y B.B. King(que no tienen ningún parentesco entre ellos),que a su vez influenciaron a otros grandes guitarristas como Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jeff Beck, Peter Green, Jimmy Page, Johnny Winter, Stevie Ray Vaughan, Keith Richards y Mick Taylor.

En el bajo, es muy valioso el legado de Willy Dixon; y entre los bajistas bluseros más recientes se destacan Gerald "Fingers" Jemmott (B.B. King) ; Larry Taylor (J. Mayall) y John Mc. Vie (Fleetwood Mac), Jack Bruce (Cream) y Bill Wyman (R.Stones), sólo por nombrar algunos.

En los '50 y '60 el estallido roncanrolero básicamente aparecía reflejado por Chuck Berry, Little Richard, Bill Halley, Elvis Presley, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis y Gene Vincent .

En los '60 y '70 fue muy importante el aporte de los ingleses Alexis Korner, Graham Bond, Tony McPhee, el gran John Mayall (considerado el padre del Blues blanco) y el grupo Fleetwood Mac.

Ya que hablamos del brote del Blues en el imperio británico, como dato importante quisiera destacar que los Blues (con todas sus fusiones) fue la columna cultural y estilística en la que se apoyaron las dos más grandes bandas de todos los tiempos: Los Beatles (Rock&Roll) y los Rolling Stones (Rythmn&Blues); es más, sin los Blues como raíz, estas bandas jamás hubieran existido, lo cual no es poco.

Los Beatles y los Stones dieron el último y gran envión difundiendo la música de Chuck Berry, Carl Perkins, Buddy Holly, Sam Cooke, "Little" Richard Penimann, Larry Williams, Muddy Waters, Howlin' Wolf, etc.

Qué ironía, el hombre blanco invirtiendo capital para que graben artistas de raza negra una música que se generó en otras circunstancias históricas muy diferentes.

El Blues fue la respuesta de un pueblo a la injusticia.

* Actualmente esta tradición sigue viva, sobre todo en los barrios bajos de NEW YORK, donde los cantantes se juntan habitualmente alrededor de un barril con fuego en su interior, para mitigar el inhóspito invierno neoyorkino improvisando y/o recreando melodías tradicionales.

SEGUNDA PARTE

Aspectos Técnicos

ELIGIENDO UNA LINEA DE BAJO

En todos los libros de teoría musical figura que los tres elementos básicos de la música son: Ritmo, Armonía y Melodía. Obviamente, las líneas de bajo en los Blues no solamente no escapan de esos tres factores sino que, por el contrario, cada uno de ellos (o los tres) pueden ser utilizados para darle forma a nuestro acompañamiento sin perder de vista el concepto de la base ni la autenticidad estilística.

Por ejemplo, un tema puede ser tratado:

a) Rítmicamente: usando el bajo como instrumento de percusión (generalmente en corcheas y semicorcheas, ocasionalmente negras) desprovisto de toda sensación melódica y una escasa sensación armónica al ejecutar sólo las tónicas de los acordes, creando un efecto poderoso, dado que el bajo se acopla generalmente al bombo de la batería de tal manera que dan la impresión de ser un único instrumento. Para lograr este efecto, es preciso que el bombo toque la misma figuración que el bajo, a menos que éste toque todo en corcheas.



b) Armónicamente: aquí se trabaja con el arpegio del acorde (Tónica, 3ra., 5ta. y 6ta. ó 7ma.), no necesariamente en ese orden. La idea es armar un fraseo o "Riff" que se repite simétricamente a través de los cambios de acorde y que por contener solamente las notas del acorde de turno hay una clara sensación armónica a pesar de ser ejecutados melódicamente, es decir, sucesiva y no simultáneamente. Suele ser de buen efecto atenuar o romper la monotonía que resulta de la simetría citada anteriormente para lo cual se puede recurrir a variaciones rítmicas y melódicas, algunas de las cuales son analizadas más adelante («Variaciones Rítmicas y Melódicas»).



c) Melódicamente: en este caso, en vez de trabajar con el arpegio del acorde, más bien se utiliza la escala correspondiente a la tonalidad, lo cual permite la inclusión de todas las notas de dicha escala (tensiones, notas de paso, etc.).Si se deseara enriquecer aún más la línea melódica,

se pueden incluir también notas extrañas a la escala, como sustituciones modales, cromatismos, "Blue Notes", notas auxiliares, adornos, etc. Rítmicamente también es más libre que las opciones anteriores, porque lo que se busca justamente es no crear sensación de "Ostinato" (repetición constante de una misma nota o de todo un fraseo), sino más bien se trata de encontrar melodías con figuraciones variadas(son muy comunes los valores irregulares como los tresillos en compases binarios (4/4) o los dosillos en compases ternarios (12/8), además de las síncopas, contratiempos, silencios, etc.) justamente por ser una variante más libre y menos esquemática que las dos opciones anteriores.

Este estilo es el que requiere más precaución de los tres, dado que se está melodizando en un instrumento que transita la zona más grave del espectro sonoro, o sea: no olvidar que arriba de nuestro fraseo se mueve el resto de la banda, por lo tanto yo sugiero lo siguiente: "Si el piso se mueve, mejor que se mueva bien, si no todo el andamiaje puede peligrar". Este aspecto es para tomárselo muy en serio, y descuento que el estudiante sensible va a entender perfectamente lo que digo.

A este estilo se lo denomina "Walking Bass Style" (bajo andante) y se lo utiliza habitualmente en Swing Blues y Boogie-Woogie, sobre todo. Evidentemente esta variante tiene puntos de contacto con el Ragtime y el Jazz.



A los efectos de clarificar un poco más la construcción de una línea de bajo "Walking", agrego tres ejemplos con el siguiente tratamiento:

a)Línea construida sólo con notas del acorde.



b)Con notas de la escala.



c)Con notas extrañas al acorde y a la escala.



Las tres variantes estilísticas (rítmica, armónica y melódica), se pueden combinar libremente entre sí en el transcurso de un mismo tema, logrando gran variedad de matices, colores, climas, etc., si es que se las utiliza con criterio.

Para terminar quisiera agregar que la correcta elección de las opciones mencionadas depende de la percepción por parte del instrumentista del humor que está escondido en el espíritu de cada tema. Se trata de tocar para la idea.

UN FRASEO, VARIOS ESTILOS

(Metamorfosis rítmica)

El Blues, el Shuffle, el Soul Blues y el Rock&Roll, por ejemplo, son cuatro ritmos estilísticos que ningún bajista debería desconocer. Toque el estilo que toque, los secretos escondidos en ellos son un aporte invalorable para mejorar su técnica y expresión.

A los efectos de ilustrar acerca de las afinidades y diferencias estilísticas entre estos 4 ritmos, los analizaremos a partir de dos parámetros:

a)Los compases en que están escritos (12/8 ; 4/4);

b)La velocidad en la que sean ejecutados (medición con metrónomo).

Viéndolo de esta manera nos encontraremos con una metamorfosis rítmica muy didáctica que pone de manifiesto la manera en que fue evolucionando el Blues hacia otras vertientes, por la obra de los grandes "bluesmen" de la posguerra mencionados anteriormente.

Supongamos que tenemos un fraseo básico determinado de un Blues, escrito en 12/8 y ejecutado aproximadamente en ♩.=40.

Si aumentáramos la velocidad a ♩. =90 (por ejemplo), notaremos que no solamente cambia la velocidad del tema sino que también va a cambiar el género, convirtiéndose en el Rythmn&Blues más típico: el Shuffle. Es decir, el Rythmn&Blues técnicamente se forma a partir de darle ritmo al Blues (de ahí su nombre).

Obviamente esta aceleración del tempo le va a otorgar grandes diferencias en el balance, el humor y el "feeling".



Si ahora escribiéramos el mismo fraseo pero, en vez de 12/8 (ternario), lo hiciéramos en 4/4 (binario), y lo ejecutáramos aproximadamente en ♩ =100, obtendríamos lo que se llama el Soul Blues (o Blues Cuadrado), que va a tener características completamente diferentes al Blues y al Shuffle.

Si luego aumentáramos la velocidad de ejecución de nuestro fraseo inicial, por ejemplo a ♩ =160, nos daríamos cuenta que estaríamos tocando un autentico Rock&Roll.



La idea de este análisis, resumiendo, es poner de manifiesto la metamorfosis que puede sufrir un mismo fraseo, cambiando de género y estilo, solamente al variar el compás y/o la velocidad del metrónomo.

Obviamente estos cambios se reflejan claramente en el humor que provocan: la melancolía del Blues, la sensualidad del Shuffle, la vitalidad del Soul Blues o la furia del Rock&Roll.

También se obtienen buenos resultados y una gran variedad estilística y humorística sólo aumentando o disminuyendo la velocidad de cada uno de los cuatro ritmos tratados, llevándolos hasta el límite entre un estilo y otro. Notarán que en los ritmos intermedios aparecerán otros estilos como el Funk Blues, el Boogie, etc.

Por ejemplo, un Blues en ♩. =40 es más denso que en ♩. =60.

Un Rock&Roll en ♩ =160 es más agresivo que en ♩ =140.

Un Shuffle en ♩. =80 es más sensual que en ♩. =110, que sería bastante más dinámico («tarantela»), y así sucesivamente con todos los demás ritmos.

Ahora les presento otro ejemplo con relación a lo anterior. Les sugiero que lo toquen y que traten de percibir lo que sucede, así como también que inventen ustedes un fraseo y luego lo sometan a la metamorfosis rítmica mencionada.



Es muy común que encuentren partituras de Blues o Shuffle (cuyo compás es 12/8) escritos en 4/4 más la aclaración ♫ = ♩³♪ lo cual significa lo mismo que 12/8, es una cuestión gramatical simplemente.

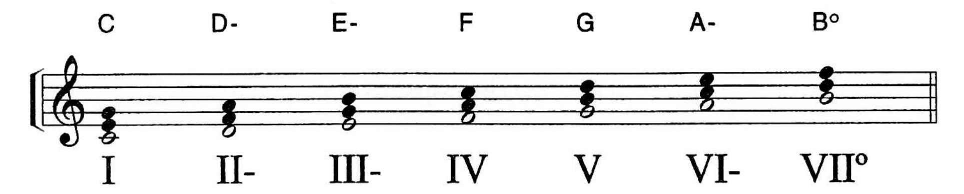
FORMA DE BLUES

Armonía funcional. (Nociones)

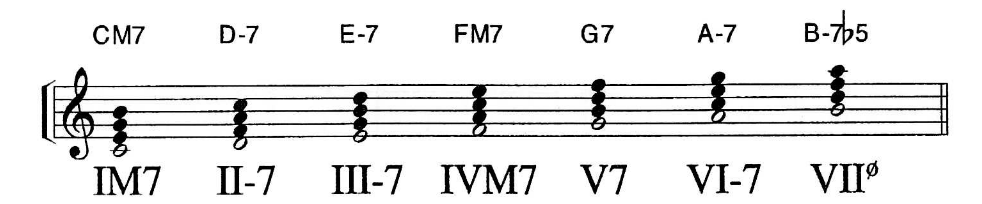
Ahora quisiera desarrollar un tema que me parece bastante importante, me estoy refiriendo al conocimiento de cómo se maneja la energía armónica y el humor que provocan los acordes, de acuerdo a la función que cumplan.

No es mi propósito aquí escribir un tratado de armonía funcional (quizás en algún momento lo haga), no obstante no puedo dejar de mostrarles de manera ultrasintética, de dónde vienen los acordes, cómo se forman, sus notas, el porqué son mayores o menores y, también, sus funciones.

Si tomáramos la escala mayor diatónica, y sobre cada una de sus notas formáramos un acorde de tríada (por superposición de intervalos de tercera), nos quedarían construidos siete acordes de tres notas cada uno (1era. , 3ra. y 5ta.), y notaríamos que por su construcción obtendríamos tres tipos de acordes diferentes: Mayor (I, IV y V) ; Menor (II-, III- y VI-); y disminuido (VII°). Los números romanos denominan los acordes construidos sobre cada uno de los grados de la escala, y en las estructuras nos ayudan a referirnos a todas las tonalidades en general.



Si formáramos acordes de 7ma. (cuatríadas) , agregaríamos color y una textura más densa sin cambiar la función del acorde . (Este concepto vale también para acordes de 9na. 11na. y 13na.).



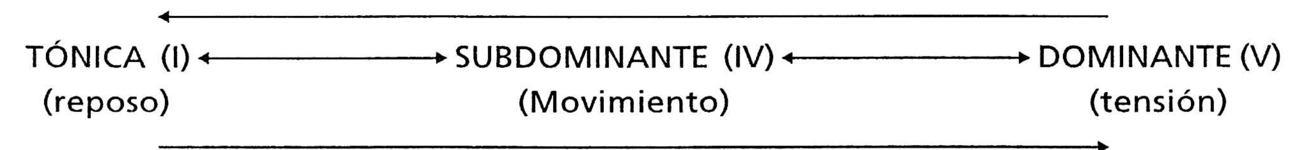
No olvidar que una característica estilística del Blues es usar I 7 y IV 7 , en lugar de I maj 7 y IV maj 7, respectivamente.

Los grados I , IV y V son tonales, pues dan sensación de tonalidad; y los grados II , III , VI y VII son modales por dar sensación de modo.

De acuerdo a su composición interválica, y a la tendencia resolutiva de las notas que los forman, los acordes pueden tener tres funciones básicas:

Tónica (I, III- y VI-); Subdominante (II- y IV); y Dominante (V y VII).

El siguiente diagrama define las tres funciones y muestra los posibles movimientos de acordes según su función:



TÓNICA : Reposo. Estabilidad. No tiende a dirigirse hacia ningún acorde.

SUBDOMINANTE: Movimiento. Poca estabilidad. Tiende a sacar del reposo al acorde de TÓNICA y puede resolver en DOMINANTE como volver a TÓNICA.

DOMINANTE: Tensión. Muy inestable. Tiene una fuerte tendencia a resolver en TÓNICA aunque puede ir reduciendo la tensión, pasando por el SUBDOMINANTE antes de ir a TÓNICA.

En los Blues, los tres grados más usados son el I (Tónica), el IV (Subdominante) y el V (Dominante), es decir, que en los famosos "tres tonos" está contenido todo el espectro energético y dinámico necesario para componer.

Estructuras

La estructura formal básica del Blues es de 12 compases.

No se tiene registro preciso de cuándo apareció por primera vez un tema de Blues de 12 compases, pero con el paso del tiempo, sobre todo en la era posguerra (1920 en adelante), la forma blusera se fue expandiendo incluso a otras medidas, sin variar su contenido merced a la vocación innovadora y evolutiva de los grandes pioneros del estilo.

Es así que encontramos temas de 8, 9, 11, 12, 16, 24 y hasta 32 compases.

La idea de este capítulo es simplemente poner a disposición del lector una breve lista de combinaciones estructurales, que le serán de mucha ayuda no solamente para entender el terreno en el que se desenvolverán al tocar, sino también en el caso de bajistas-compositores o arregladores.

En el ejemplo 1 tenemos un cuadro con algunas combinaciones de acordes en modo mayor con la estructura de 12 compases.

CUADRO MODO MAYOR

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	V
B		IV										I
C		IV									I IV	I V
D							I II-	III- bIII-	II-	V		
E							I II-	III- VI7	II7	V		
F	IV	IV							IV	V		
G	I	V+		I7		#IV°7		VI7	II-7			
H						IV-	I bVII	VI7	II7			
I		III7	VI-	I7		#IV°7	I III7	VI7	II-7	V	I VI7	II7 V
J		III7	IV					VI-	bVI	V		
K		IV							II7	IV		
L						bVI		VI7	II7	bII7		

Los números escritos horizontalmente representan los 12 compases clásicos del Blues, y las letras escritas en forma vertical son diferentes combinaciones de acordes, en su gran mayoría provenientes de temas editados. Los ejemplos contenidos en el cuadro son sólo los más comunes; hay muchas variantes que faltan en el cuadro y quizás faltan algunas que aún no fueron compuestas. Los acordes menores pueden ser : -7 , -7b5 , -7/9. Los acordes de dominante pueden ser : aum., dism., aum.7, dism.7, 7 , 7/9, 7/9+ ,7/13, etc.

Obviamente estas son sólo algunas de las estructuras más usadas pero, a nivel de la composición, con un poco de imaginación podrán encontrar varias combinaciones más.

Con el propósito de poder encontrar más combinaciones posibles en el cuadro, les sugiero dividirlo en tres zonas:

a) Del compás 1 al 4

b) Del 5 al 8

c) Del 9 al 12

Luego procedemos a intercambiar las zonas de la siguente manera, por ejemplo:

Los primeros cuatro compases del ejemplo "G" (I, V+, I, I 7); a continuación los cuatro compases siguientes (del 5 al 8) del ejemplo "H" (IV, IV-, I bVII, VI 7) y finalmente, los últimos 4 compases (del 9 al 12) del ejemplo "I" (II-7 , V, I VI 7, II 7 V).

Este intercambio de zonas nos da como resultado una combinación que no figura en el cuadro, que seria: I , V+ , I , I 7, IV , IV-, I bVII, VI 7, II- 7, V, I VI 7, II 7 V.

En el ejemplo siguiente veremos algunas estructuras de 12 compases en modo menor. El uso del cuadro es similar al del modo mayor.

CUADRO MODO MENOR

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	I-	I-	I-	I-	IV-	IV-	I-	I-	V-	IV-	I-	V-
B		IV-							V7			I-
C									bVI	V7		
D									bVI	bVII		
E					IV7	IV-7			bVI	II-		
F									bVI	V- IV-		I-
G										bVII VII°7		
H						bVII				bVI		
I		V7		I7		bVII VII°7				bVI II-		
J										IV- bII7		

A continuación agrego algunos ejemplos de estructuras de 8, 9 ,11 y 16 compases.

8 Compases

I	%	%	%
IV	V	I	V

I	V	I	IV
I	V	IV	I

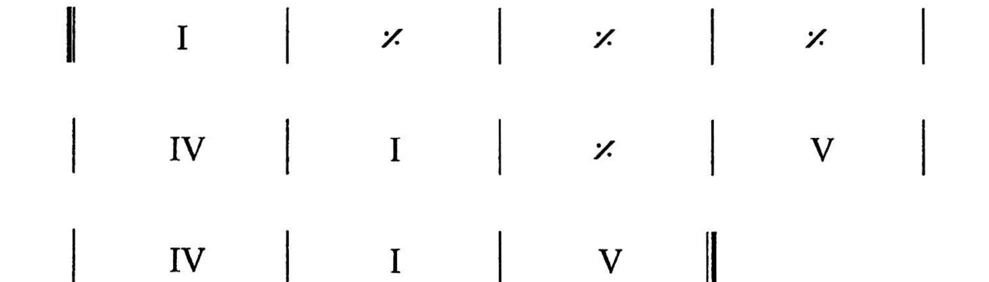
IV	%	I	%
V	IV	I	%

I	%	IV	%
IV	V	I	V

9 Compases

I	%	IV	IV- (#IVº)
I	V	IV	I IV
I V			

11 Compases



I	%	%	%
IV	I	%	V
IV	I	V	

16 Compases

I	%	IV	I
IV #IV°	I VI7	II7	V
I	%	IV	I
IV #IV°	I VI7	II7 V7	I V

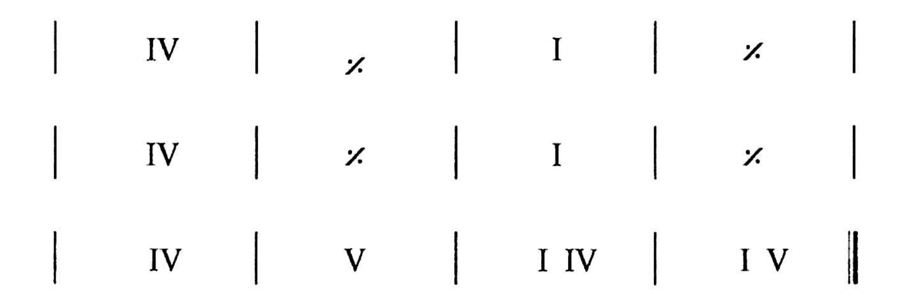
24 Compases

Las bases de 24 compases generalmente implican 2 estructuras de 12 compases, pero en forma de partes A y B.

(A)

I	IV	I	%
IV	%	I	%
V	IV	I	I

(B)



IV	%	I	%
IV	%	I	%
IV	V	I IV	I V

32 Compases
Ocasionalmente se pueden encontrar estructuras de hasta 32 compases.

I	%	%	%
%	%	%	%
%	%	%	%
%	%	%	%
IV	%	%	%
I	%	%	%
V	%	IV	%
I	%	%	%

Para terminar, les digo que en el tema de la forma hay libertad absoluta para crear nuevas estructuras, siempre y cuando dichas combinaciones no desnaturalicen el estilo. La manera más efectiva de tener la certeza de estar creando y no deformando es escuchar y escuchar a todos los viejos y modernos héroes bluseros; dado que como cada artista siempre tiene un toque personal, estar informado obviamente le da al músico un panorama general muy útil para desenvolverse de manera fluida y poder crear con estilo.

Antecedente y Consecuente (Fraseos combinados)

En este punto les quiero mencionar un recurso de composición que puede serles de mucha utilidad, tanto para componer líneas de bajo como canciones.

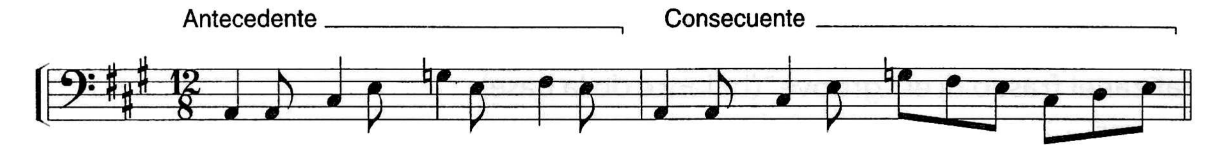
Se trata de los fraseos combinados o compuestos, y la idea es crear ciclos con más de un motivo melódico. (Habitualmente se usan dos motivos ,pero también se pueden utilizar más).

Por ejemplo, si tocamos el fraseo del compás 3 del tema "SHUFFLE II" (ver Tema 13), y a continuación tocáramos el fraseo del compás 5 del tema "SHUFFLE I" (Tema 1), (suponiendo que

este último estuviera en la tonalidad de LA mayor),obtendríamos un Antecedente (proposición), y un Consecuente (respuesta) y el ciclo de nuestro fraseo va a ser de dos compases (uno de cada uno).



También se puede construir exactamente al revés.



Evidentemente este tipo de recursos enriquece nuestro acompañamiento, dado que al tener más aire, le atenúa el efecto "Ostinato", y lo hace más musical.

En el material incluido en el CD , este recurso aparece reflejado claramente en los temas: 2, 5, 7, 9, 12 y 15.

VARIACIONES RITMICAS Y MELODICAS

("Costuras")

En este capítulo les voy a presentar algunos viejos trucos muy utilizados en el enlace de acordes. Se trata de variaciones rítmicas y/o melódicas que se pueden agregar a nuestra línea de bajo sin desnaturalizar el fraseo ni el "groove"(balance de la base).

Estas "costuras" generalmente están ubicadas en el último compás y/o tiempo de cada acorde, antes de cambiar.

La idea tiene varios propósitos:

a)Enriquecer la línea de bajo (sin irse de contexto);

b)Crear expectativa para que el acorde al que se conduce tenga mayor efecto resolutivo;

c)Romper la monotonía (si es que la hay) de nuestro acompañamiento.

Con respecto a este último punto quisiera agregar que la idea es generar sorpresa, por lo tanto, no es conveniente abusar de estas técnicas.

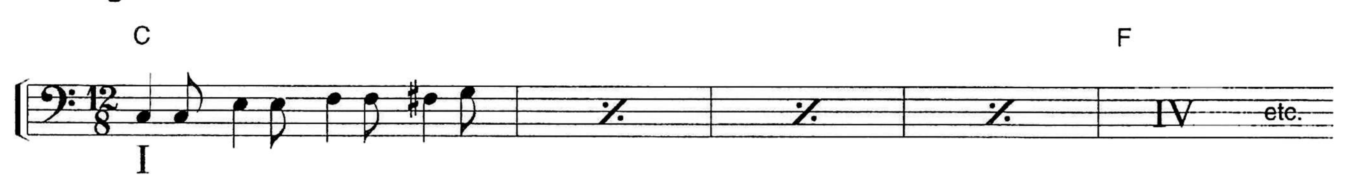
En este caso analizaremos algunas combinaciones usando sólo los grados I, IV y V, que son los más usuales, pero hay más combinaciones si usáramos los otros grados, como el II,VI,VII,etc.

Estas variaciones suelen rendir más entre los siguientes grados: I y IV; I y V; IV y I; V y I ; V y IV.

I y IV:

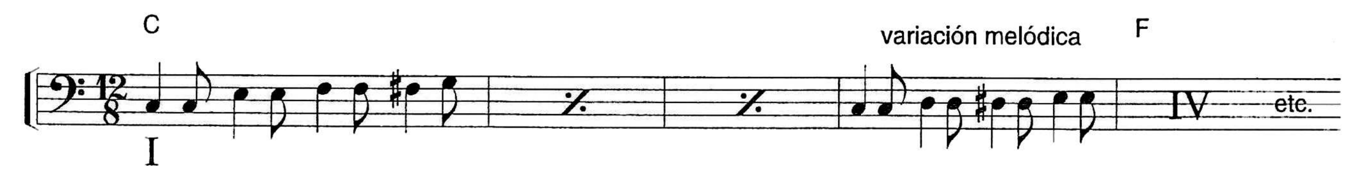
Tomemos como ejemplo un fraseo clásico:

Original



Se lo repite a lo largo de tres compases y en el cuarto compás podemos reemplazar el fraseo original por una subida que une melódicamente el último compás de I con el primer compás de IV (en base a los intervalos T, 2M, 3m, 3M, y luego va a IV) . Este fragmento de escala conduce naturalmente al IV grado.

Variante 1



En la variante 2, el concepto es el mismo sólo que la escala es cromática y el ritmo está atresillado.

Variante 2



Esta variante es más efectista y generalmente requiere que la batería al menos la interprete junto con el bajo para evitar tironeos rítmicos.

Es menos natural que la primera variante, es más un arreglo de base que una progresión bajística.

I y V:

En este caso quisiera analizar un pequeño detalle muy común pero que, a veces, trae problemas si uno no se detiene a ver qué pasa.

A partir del fraseo original vemos que éste, en I termina con la nota RE#. Cuando I se dirige a V, la primera nota de éste es MI (medio), entonces aquí tenemos lo siguiente:

a) Si vamos del RE# de I al MI de V en esa misma octava (la nota que sigue), está todo bien.



b) Pero si quisiéramos ejecutar el MI (grave) de V en la cuarta cuerda , nos queda un salto interválico no muy conveniente ni agradable (del RE# medio del I al MI grave de V), pues interrumpe la resolución melódica dada la fuerte tendencia de la nota RE# (sensible) por resolver en MI (medio).



c) Ahora bien, si nosotros quisiéramos (o si el tema lo pide) que la primera nota de V fuera el MI grave (cuarta cuerda al aire), el procedimiento para que sea más natural al oído sería sustituir la última corchea de RE# por el MI medio (la nota que sigue) y luego en la primera nota de V iría el MI grave. Es una especie de anticipación melódica del dominante.

La idea es provocar el salto de octava, que es mucho más agradable que el de séptima mayor que hay entre RE# medio y MI grave.

Este tipo de ajuste melódico se puede usar en muchas otras situaciones siempre en tiempo débil o fracción.



IV y I:

Aquí la "costura" más común es muy simple: en el último compás de IV utilizamos un "cromatic run" (sucesión cromática) ascendente que une la tercera mayor de IV (MI) con la tónica de I (SOL).



V y I:

También aquí la unión más clásica es muy simple: cromatismo ascendente entre la sexta mayor de I (LA) y la tónica de I (DO).La progresión sería: 5(SOL), 6M (LA), 7m (SI b), 7M (SI) y luego tónica (DO).



Otra variante simple muy común: enlace escalístico diatónico descendente entre V y I.

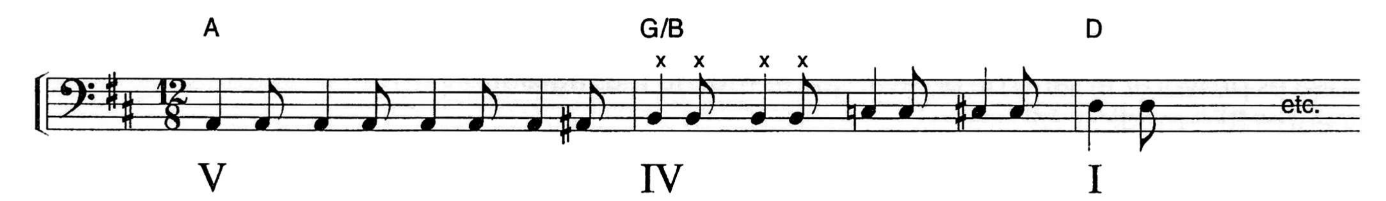


V y IV:

El ejemplo que les muestro en este caso tiene dos partes:

a) Cuando va de V a IV, si tocáramos las tónicas de uno y otro acorde, correspondería ir de LA a SOL, pues estamos en tonalidad de RE mayor. La idea es ir de LA a SI, o sea, de la fundamental de V a la tercera mayor de IV,(quedando obviamente este acorde en primera inversión), por medio de la nota de paso cromática LA#.

b) Pero sólo hasta la mitad del compás de IV, pues continuar todo el compás con el acorde invertido sería muy pesado y además ya no habría sorpresa. A partir de la segunda mitad del compás de IV, seguiríamos con un doble cromatismo entre LA y DO.

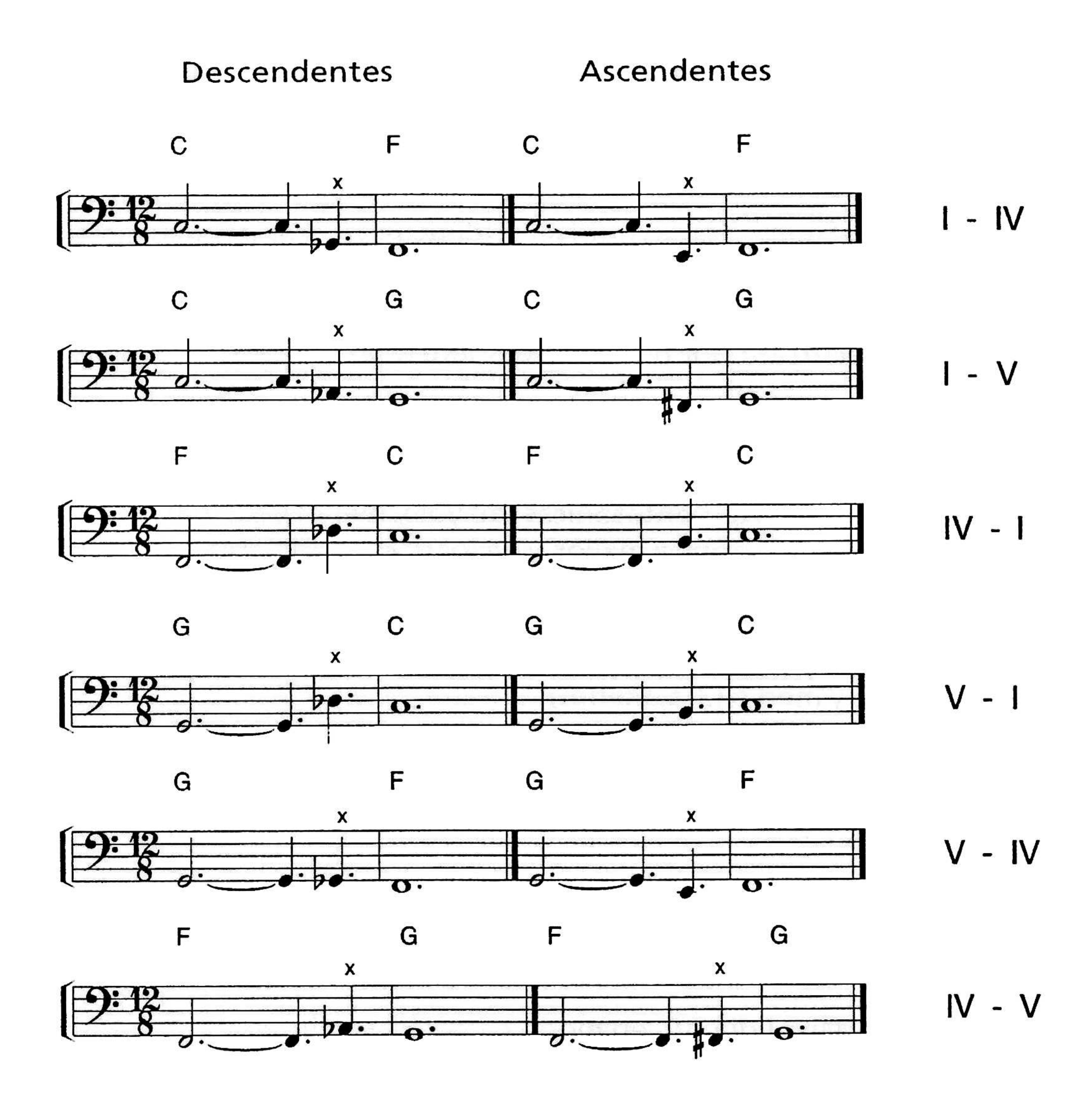


Cromatismos

A todos estos ejemplos de enlace de acordes, más todas las combinaciones posibles si usáramos también los grados II, III, VI y VII, es factible aplicarles un cromatismo ascendente (sensible) o descendente (modal), en parte débil del compás o fracción del tiempo débil.

Si bien ambos están teóricamente correctos, es evidente que el cromatismo descendente es más cálido y resolutivo que el ascendente, que en determinadas situaciones puede ser una buena idea.

En el ejemplo siguiente va un resumen con todos los cromatismos ascendentes y descendentes de las cinco combinaciones de enlaces de acordes vistas hasta ahora.



Intenten tocar cromatismos (siempre en tiempo débil) usando los demás grados (II, III, VI y VII) y verán que algunas de las combinaciones son más felices que otras, pero el caso es conocer y reconocer las sonoridades posibles para saber elegir la nota exacta en el momento oportuno.

Para terminar, les digo que el tema de las "costuras" o variaciones, es mucho más extenso que lo expuesto aquí; la idea es abrir una puerta mostrando algunos ejemplos de los más comunes, pero hay mucho más para investigar. Les recuerdo que entre el uso artístico acertado, y el abuso y/o mala elección de estas técnicas, hay una sutil diferencia que tiene que ver con la intuición y el buen gusto personal, y eso no se puede estudiar.

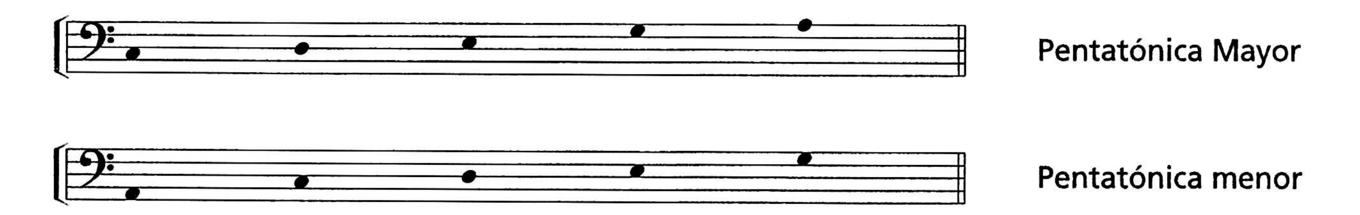
ESCALAS MAS USADAS

En realidad, si analizamos las escalas que más se usan en el Blues, evidentemente es por un mero carácter didáctico, dado que no hay garantía de que a través del estudio de dichas escalas, solamente, se aprenda a frasear.

La idea es tener claro todo el espectro armónico-melódico (sobre todo en el oído), para manejarse con más seguridad.

Para el bajista es importante conocer ciertas escalas, sobre todo, para estilos como el Swing Blues o el Boogie Woogie, por ejemplo, dada su preponderancia melódica.

Las más usadas y populares son las escalas pentatónicas (mayor y menor), pues al carecer de los grados 4to. y 7mo. (tritono), en la pentatónica mayor, y de los grados 2do. y 6to. (tritono), en la pentatónica menor, tocar sobre dichas escalas resulta relativamente fácil. Estas cinco notas permiten frasear libremente, sin complicaciones, dado que no se encuentra en ellas el tritono tonal, así como tampoco hay semitonos en su construcción. Se basa en intervalos más grandes como tonos (2da mayor) y tonos y medio (3ra. menor).


Pentatónica Mayor

Pentatónica menor

Es también muy usada la escala Mixolidia (V), en modo paralelo, sustituyendo a la Jónica en I. Esto sucede naturalmente porque el I en Blues es I 7 y no I maj 7.

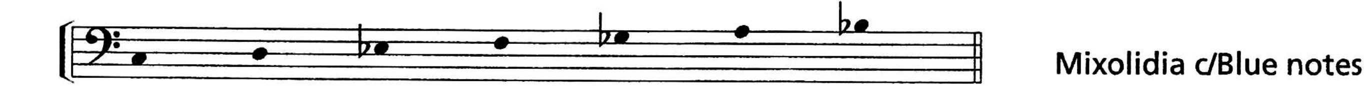

Mixolidia (I7)

Ahora quisiera referirme a la más completa y exótica escala utilizada en los Blues: la escala de Blues, pero antes de analizarla es preciso volcar dos palabras sobre las "blue notes" (notas tristes).

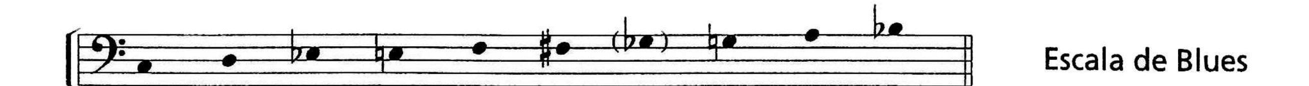
"Blue Notes"

Las "blue notes" son notas que afectan los grados 3ero. , 5to. y 7mo. de la escala Jónica, descendiéndolos un semitono en el aspecto melódico pero sin que cambien en el acorde.

Los viejos maestros bluseros, al frasear, tocaban por ejemplo la nota MI b(3 m) en un Blues en DO mayor (cuya tercera es mayor : MI), esto le daba un cierto aire dramático muy característico . Lo mismo sucede con la 5ta. bemol (SOL b) en lugar de 5ta. justa (SOL) y con la 7ma. menor (SI b) en lugar de 7ma. mayor (SI).Ahora bien, al reemplazar las "blue notes" indicadas por las de la escala correspondiente, vemos que la escala que se forma resulta no muy agradable al oído: DO, RE, MI b, FA, SOL b, LA, SI b. (En todo caso, es muy extraña y fuera de contexto).


Mixolidia c/Blue notes

Volviendo a la escala de Blues, yo sospecho que su origen puede estar en agregar las "blue notes" a las de la escala Mixolidia (I7).Esto hace que se convierta en una escala eneafónica(nueve notas) donde salvo la 2m, la 6m y la 7M , están todas las notas de la escala cromática (12 sonidos).La escala de Blues es: DO, RE, MI b, MI, FA, SOL b, SOL, LA, SI b.



Escala de Blues

Otros tipos de escalas pueden ser utilizadas, pero el valor artístico del resultado depende más del talento del músico que de las escalas.

TERCERA PARTE

El Bajo en los Blues
(Grabación CD)

BASES GRABADAS (CD)

Introducción

En este capítulo, el lector-bajista tiene la posibilidad de interpretar en su instrumento el material grabado en el CD, acompañado por el resto de la banda.

El tema empieza con el bajo grabado, y luego de una o dos vueltas, éste deja de sonar durante algunas vueltas para que el estudiante inserte su acompañamiento en la grabación. Finalmente, el bajo grabado vuelve a entrar hasta el final del tema.

Se trata de 15 bases grabadas, cada una con su correspondiente partitura (incluyendo una digitación sugerida y la tablatura del diapasón), más algunos breves comentarios técnicos puntuales.

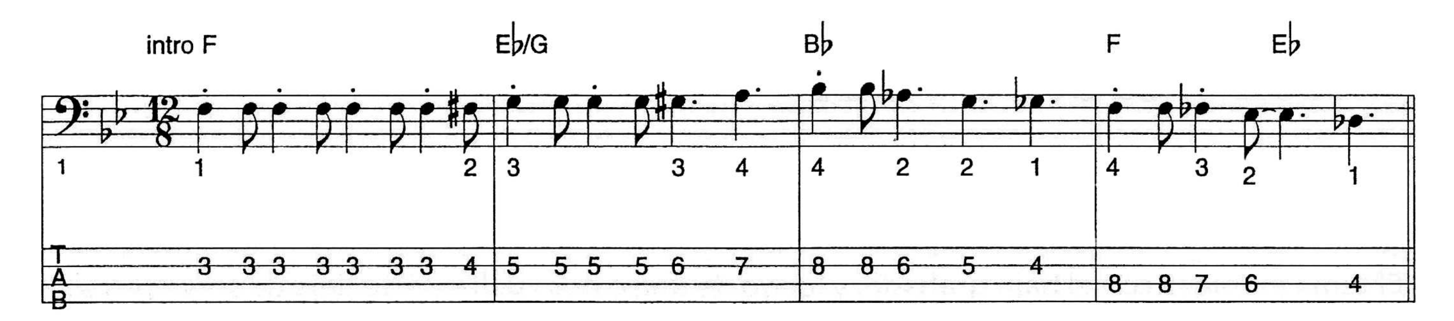
Recomiendo practicar todo el material en distintas tonalidades y velocidades.

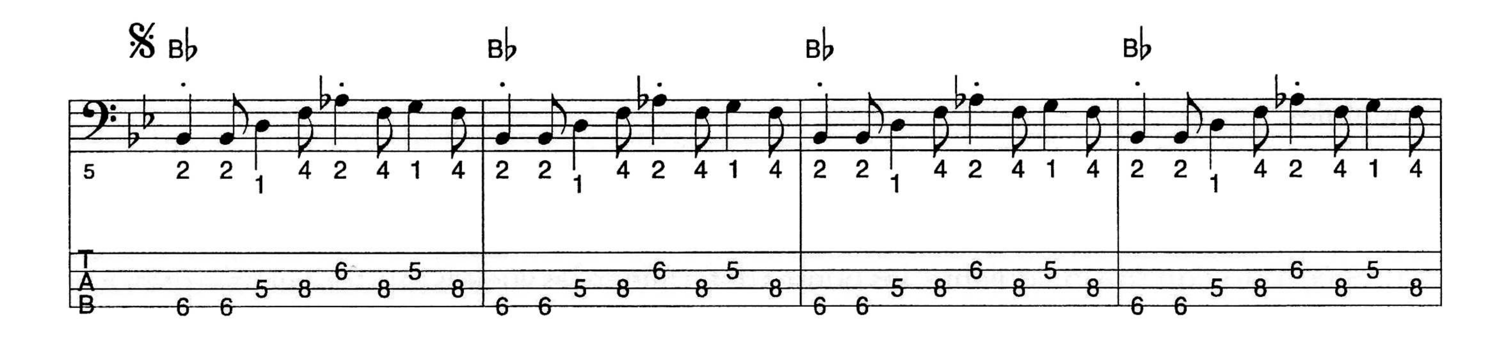
Debajo de la parte de cada tema aparecen unos números que significan la cantidad total de vueltas de duración que tiene cada base; y debajo de dichos números aparecen puntos (•) o cruces (x). Esto significa lo siguiente: los puntos determinan las vueltas que toca el bajo grabado, y las cruces las que éste queda en silencio.

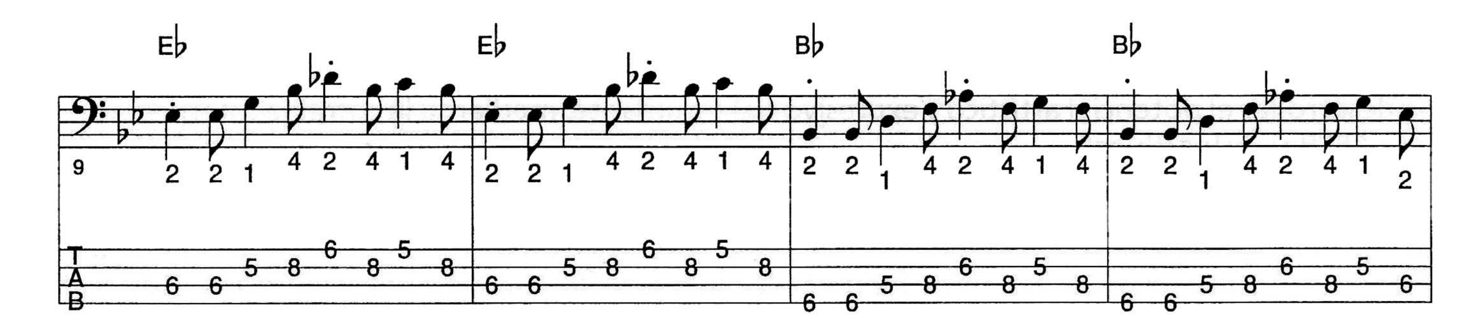
Todos los temas incluidos en el libro (CD) como ejemplo , tienen vueltas de 12 compases , salvo el tema 7 (Boogie), que tiene una estructura de 24 compases.

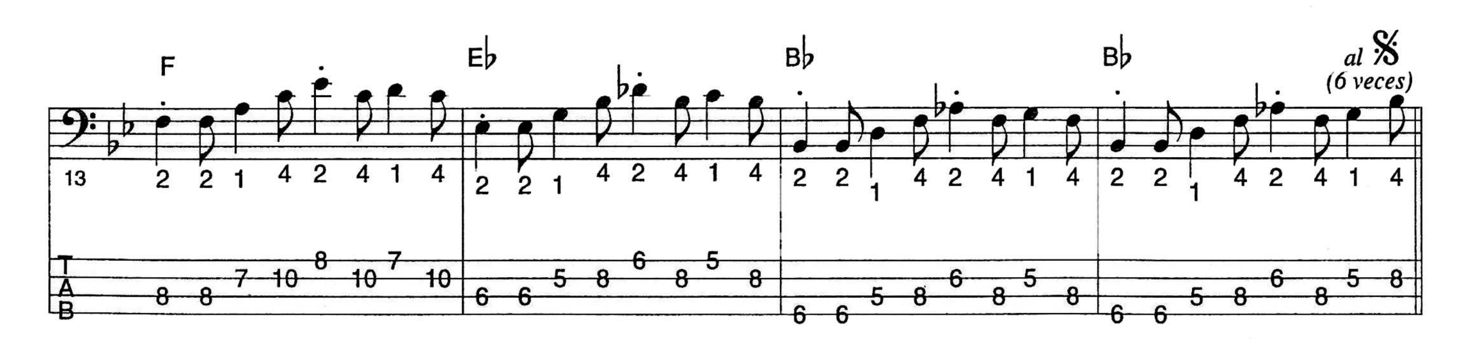
Buena suerte con este capítulo, y espero que esta obra ayude, aunque sea en una pequeña parte, a desarrollar el potencial artístico y expresivo del estudiante, mediante la correcta interpretación de "El Bajo y los Blues".

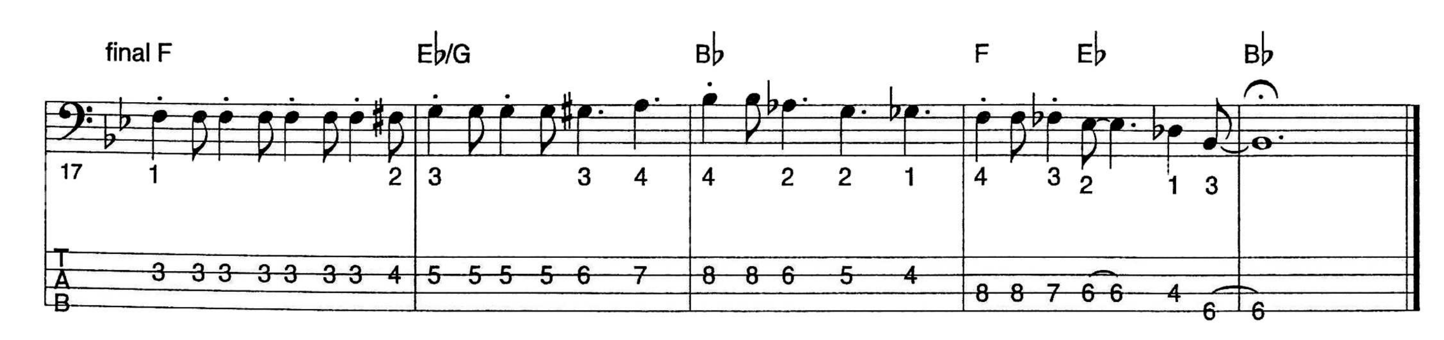
1. SHUFFLE I











1 2 3 4 5 6 7
• • x x x x •

Este es el famoso ritmo "Tarantela", del cual Elmore James fue uno de sus máximos cultores.

Ya de movida, en la última corchea del primer compás vemos un FA#, que es una nota cromática de paso que une la fundamental de V (FA), con la 3M de IV (SOL). Estos temas se encuentran desarrollados en el capítulo «Variaciones...».

La idea de tocar la 3M de IV viniendo de V, es simplemente lograr sorpresa por medio de una sutileza armónica y melódica en los bajos.

La última nota del compás 4 es un RE b, la cual es una "Blue note", dado que la 3M correspondiente a la tonalidad de SI b es RE (becuadro). También se puede interpretar el Re b como la 7ma. menor de IV (Mi b).

Este recurso se aplica para darle un toque de dramatismo, típico de las notas modales descendidas.

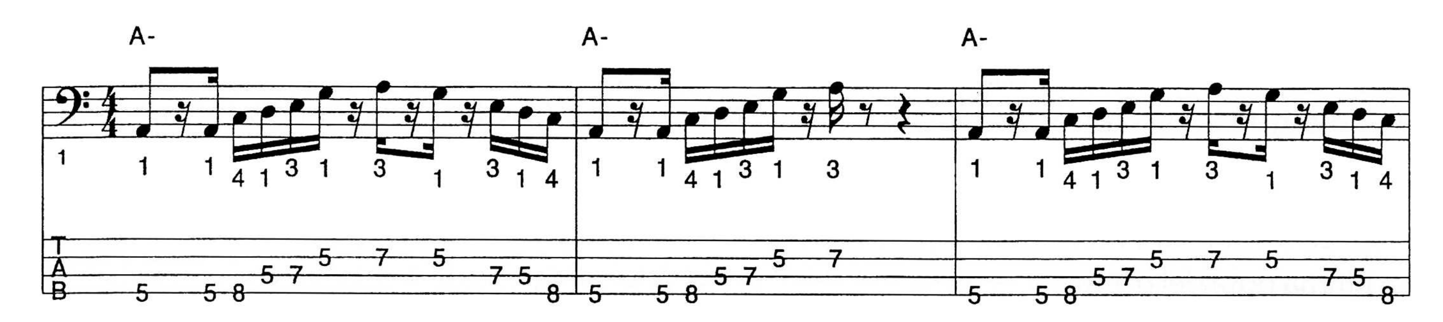
La última corchea del compás 12 debería ser, de acuerdo al fraseo, la nota FA, pero en este caso usamos la nota sensible MI con dos propósitos claros:

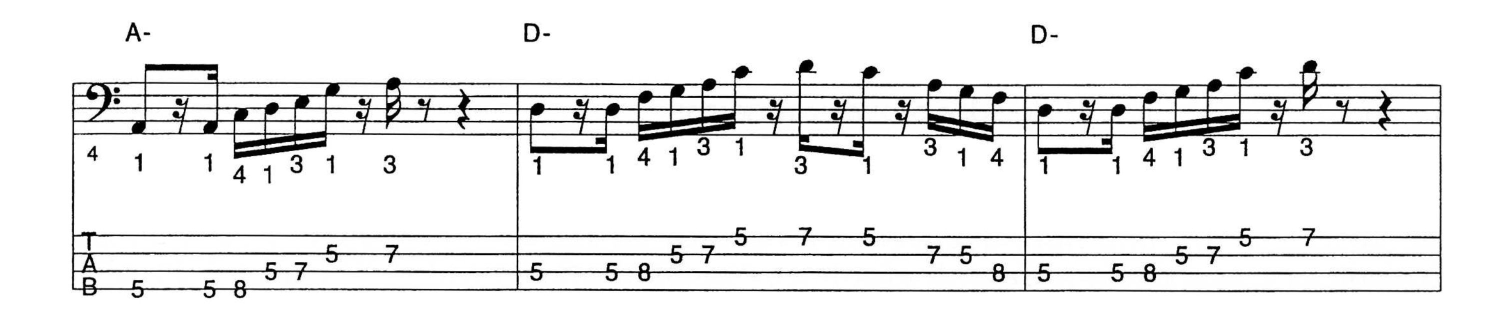
a) No repetir la nota FA (el compás 13 comienza con esta nota), porque estamos en el dominante (V).

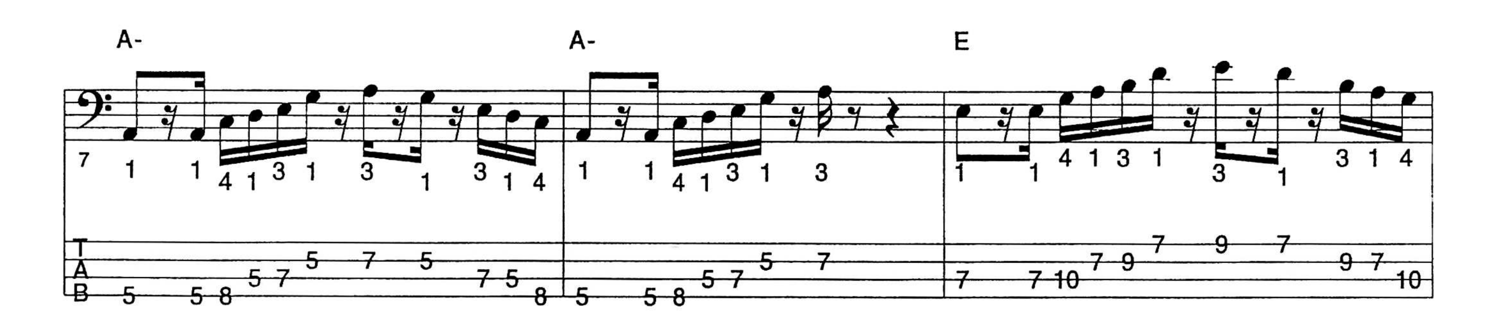
b) Sustituirla por una nota que tienda a resolver en FA. De esta manera se enriquece melódicamente el cambio de acorde mientras evitamos repetir notas (lo cual no tiene gran valor melódico).

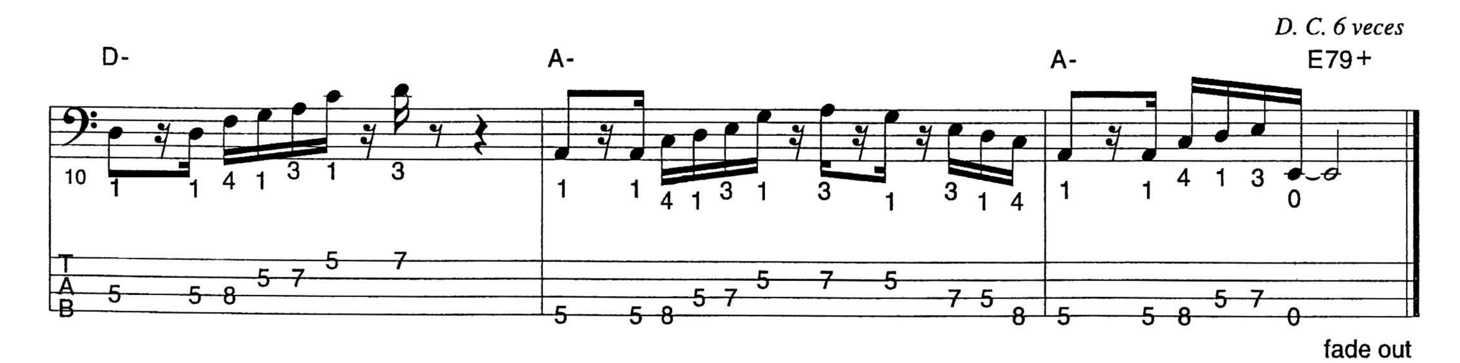
De todas maneras tampoco está mal si no se usa este recurso, es sólo una sutileza, pero **en la suma de pequeños detalles están generalmente las grandes diferencias entre un buen bajista y uno discreto.**

2. FUNK BLUES I









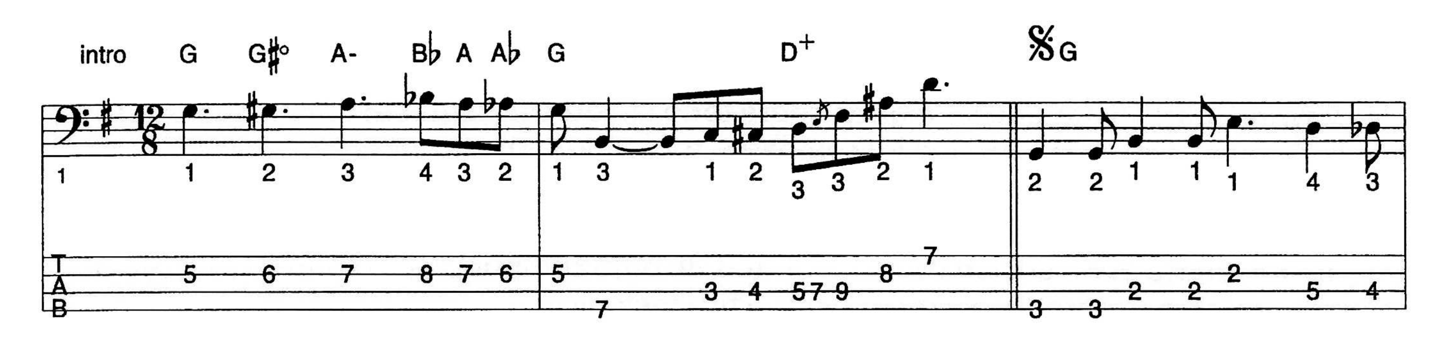
1 2 3 4 5 6 7
• • x x x • •

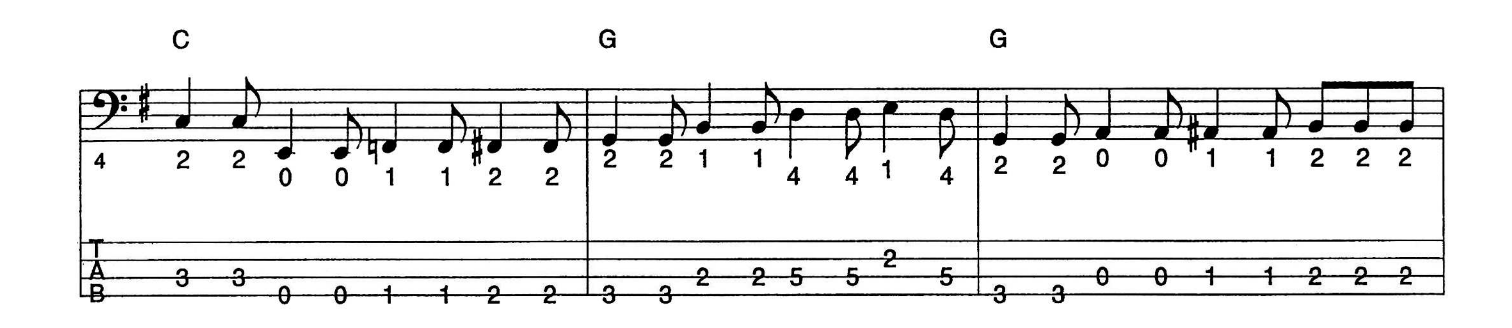
Típica fusión de Blues con Funky, género muy transitado por Mr. Albert King.

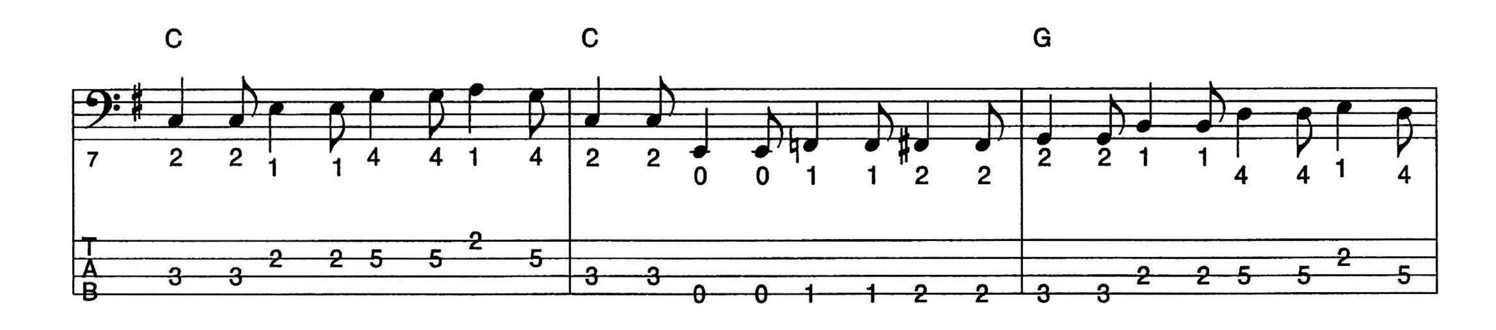
Esta línea de bajo no es de fácil ejecución, sobre todo después de varias vueltas. Requiere mucho relax y swing, para evitar que las manos, sobre todo la derecha (izquierda para los zurdos), se vaya endureciendo con el correr de los compases, tornando torpe la pulsación.

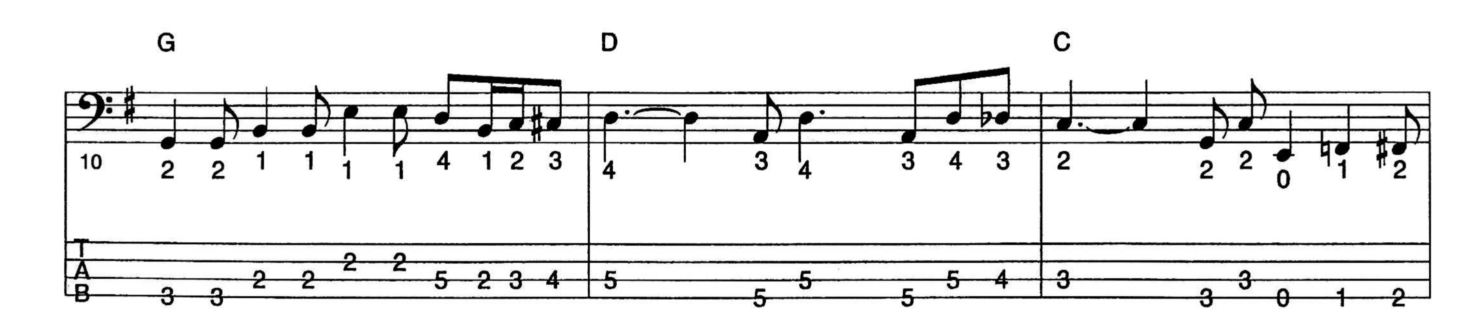
Como verán, este fraseo es compuesto: por ejemplo, el compás 1 es antecedente (propone un idea melódica), y el compás 2 sería el consecuente (responde a dicha idea), y así sucesivamente. Tengan en cuenta este recurso de armar líneas de bajo compuestas (o combinadas) ya que enriquece el fraseo y agrega sorpresa y perspectiva melódica.

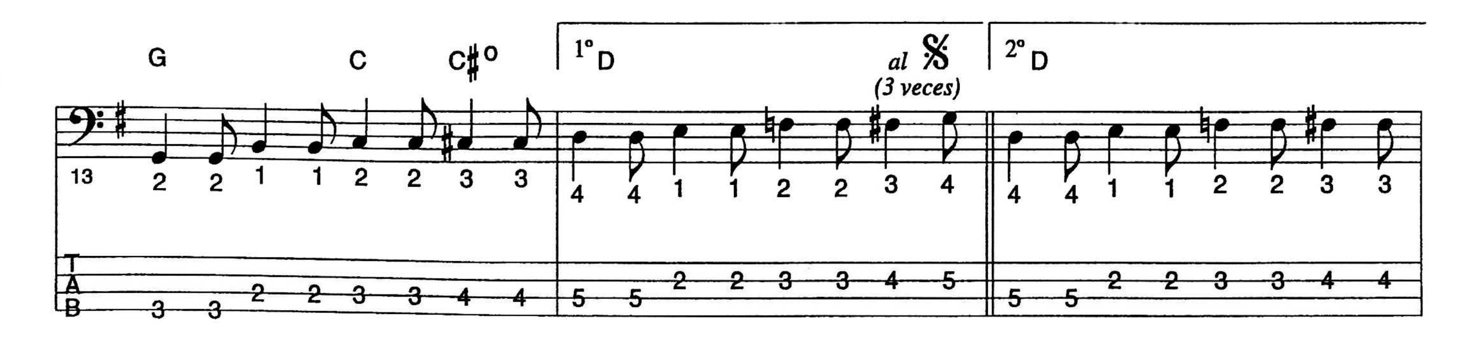
3. CHICAGO BLUES

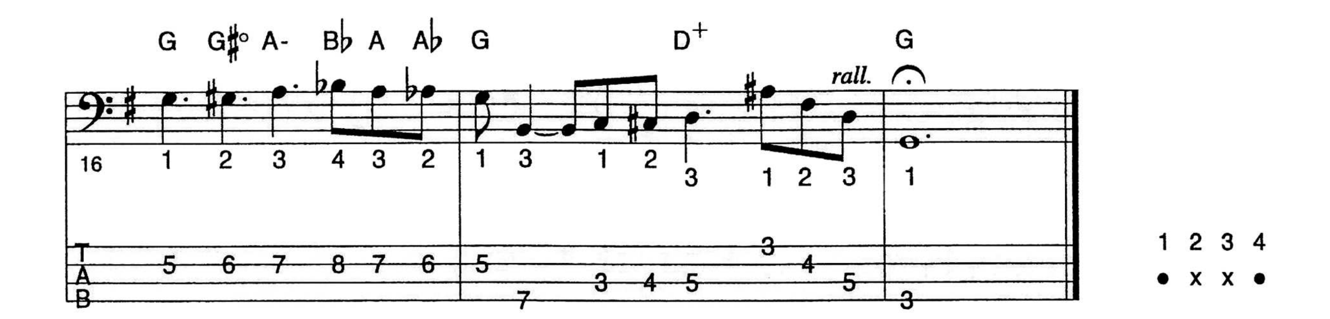












Este ejemplo es el clásico Blues de Chicago, Memphis, etc.; B.B. King y Muddy Waters son artífices de este estilo, sólo por nombrar un par de artistas.

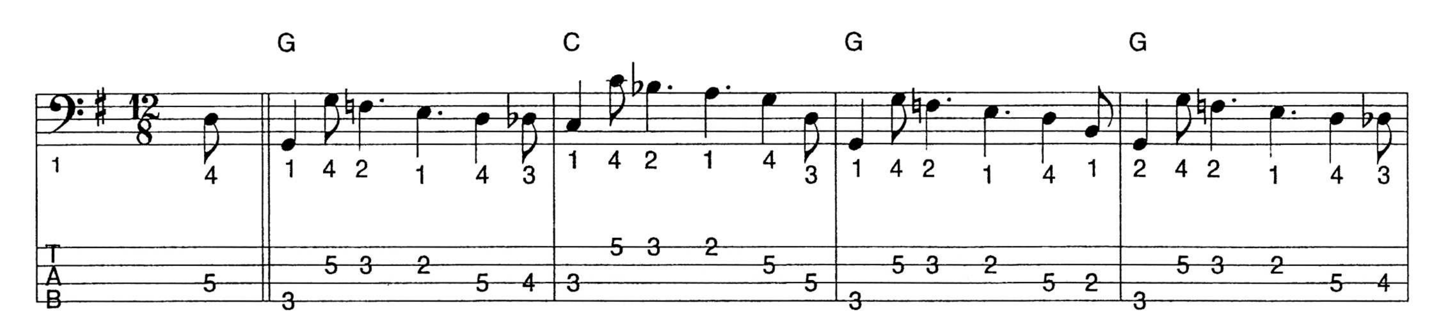
Esta línea está compuesta por varios recursos: básicamente alterna, por ejemplo, fraseos armónicos (arpegio) como en el compás 3, y melódicos (escalísticos), como en el compás 4.

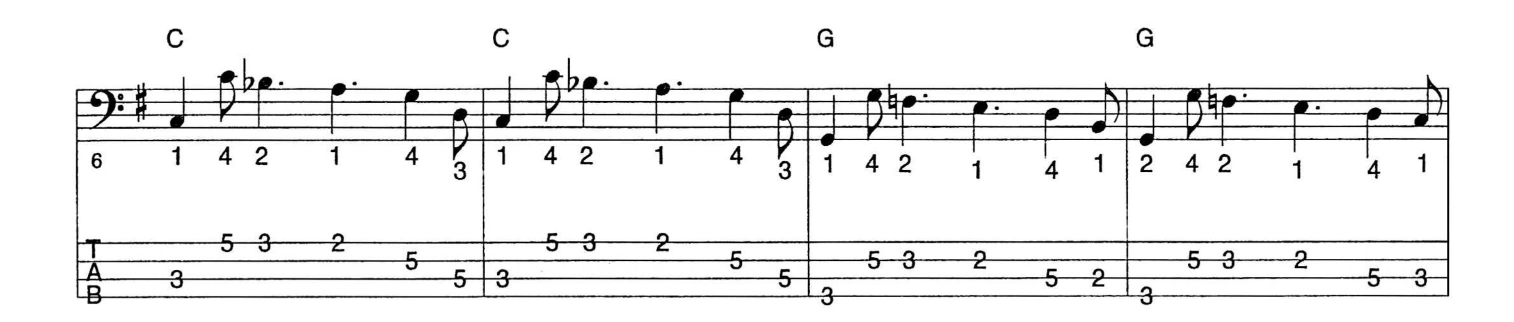
Estos recursos figuran en el capítulo «Eligiendo...».

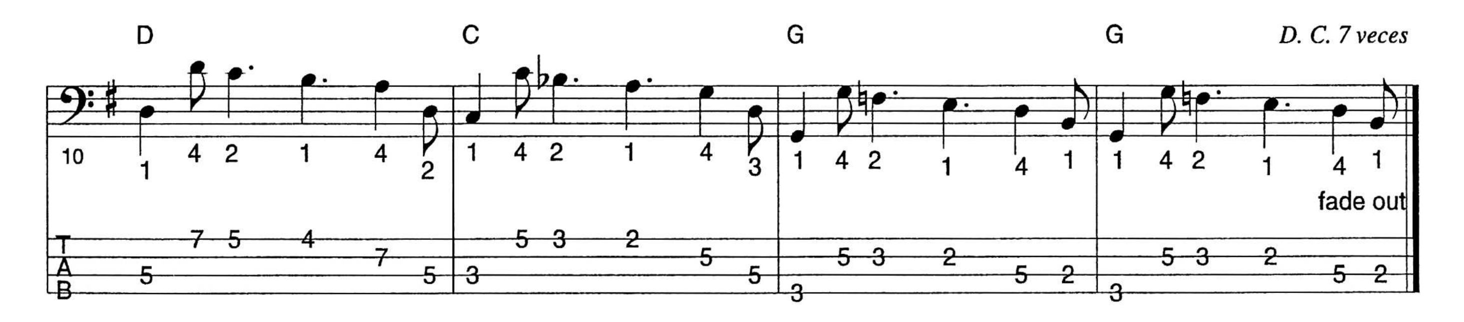
En el último tiempo de los compases 3, 10, 11 y 14 recurrí al uso de "costuras" para el ajuste melódico.

En el caso del compás 10, en el último tiempo hay un doble cromatismo desde SI a RE (compás 11).

4. SWING BLUES I







1 2 3 4 5 6 7 8

• • x x x x • •

Este ejemplo de "walking bass style" (bajo andante) está construido sobre el segundo tetracordio de la escala mixolidia diatónica (V7), o sobre el primero, si tomamos en cuenta la sustitución modal I7, característica del Blues , sobre la cual está compuesto el fraseo, lo cual le da más bien una sensación armónica que melódica, por carecer de cromatismos, notas de paso o extrañas al acorde, etc.

Encontramos "costuras" en los últimos tiempos de los compases 1, 4 y 8.

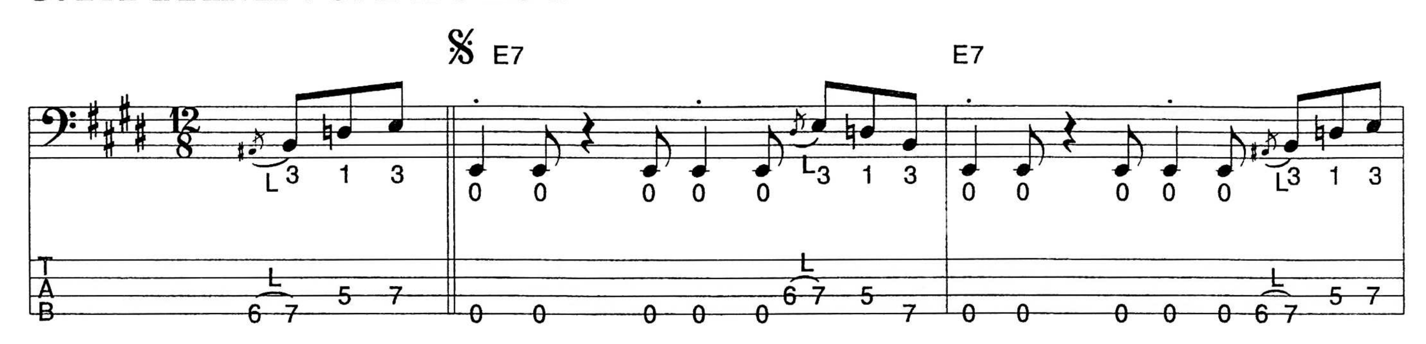
Este estilo fue muy recorrido por Peter Green y John Mayall.

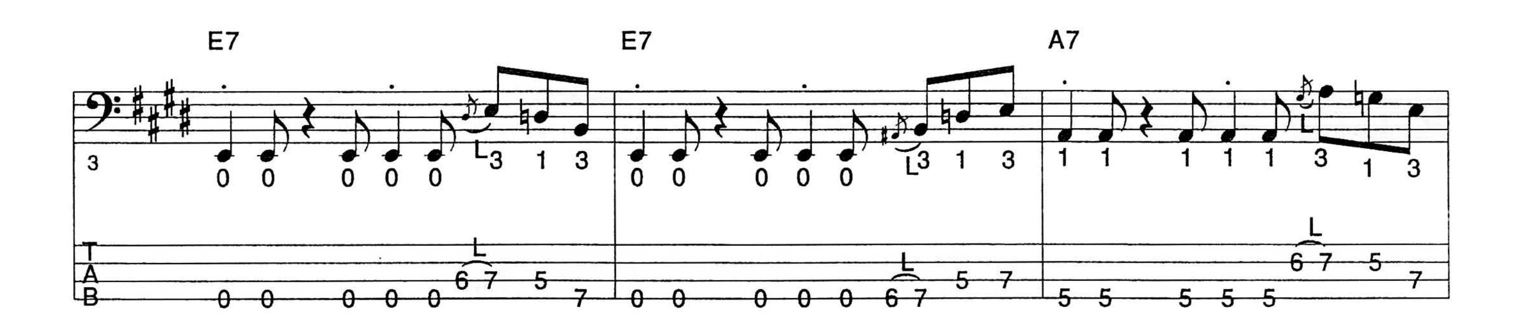
Clásico "Ryhtmn & Blues Style". Los grupos británicos Rolling Stones y Fleetwood Mac fueron dos de sus más notorios intérpretes en los años '60 / '70, pero Howlin'Wolf fue uno de sus precursores.

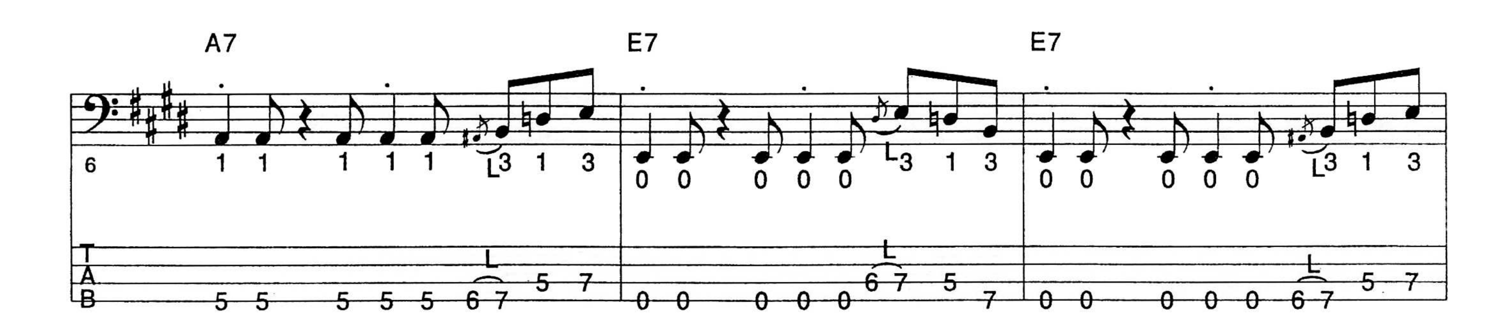
Tiene una construcción muy similar al del "Minor Blues" (Tema 6 de esta obra): "leiv motiv" en el último tiempo de cada compás, seguido por apoyo percusivo en la primera parte del compás.

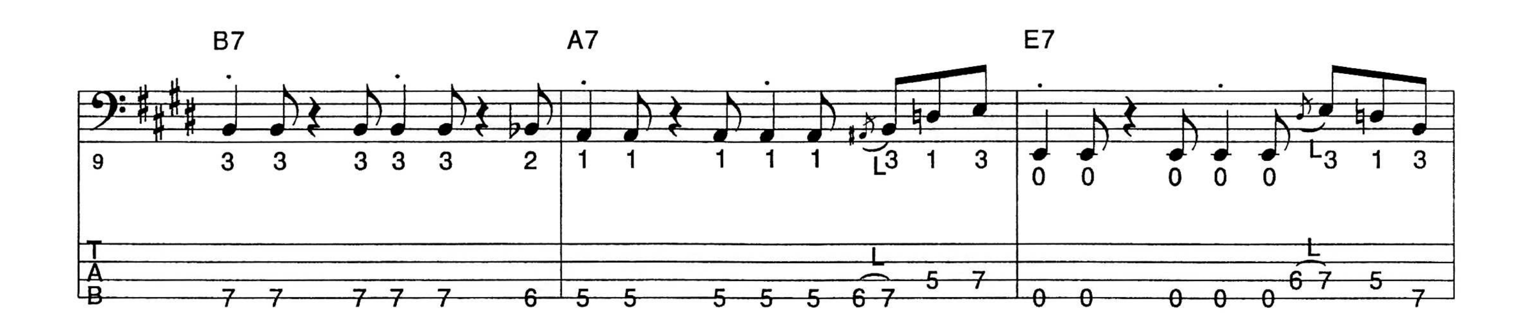
También su esquema es combinado melódicamente en el "leiv motiv", por ejemplo: el último tiempo de los compases 1 y 2 (uno y uno alternado).

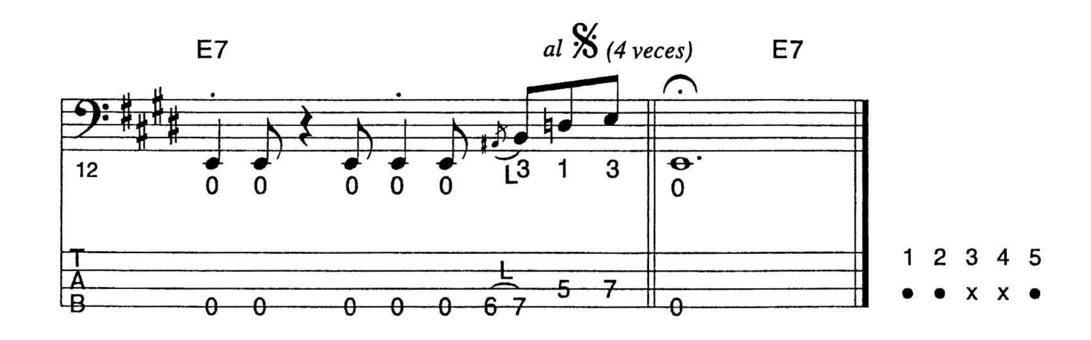
5. RYTHMN & BLUES I



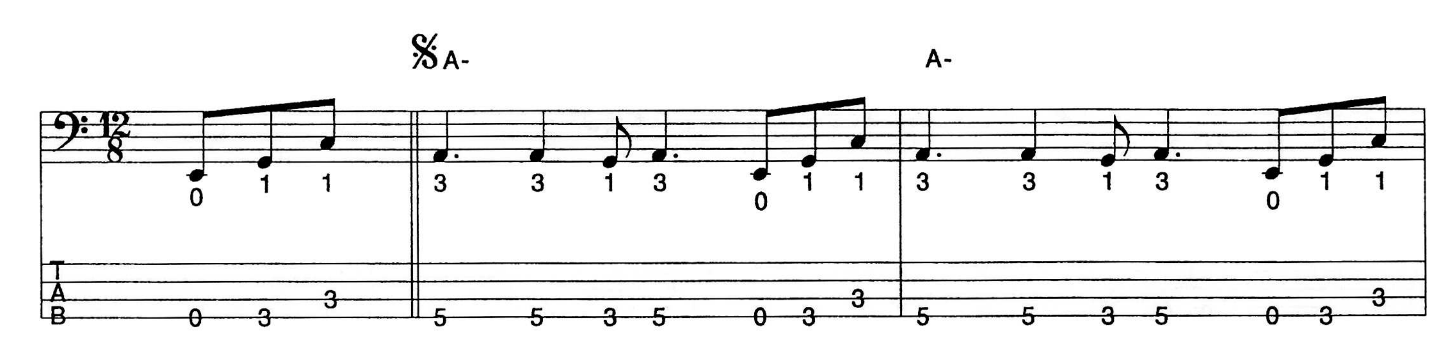


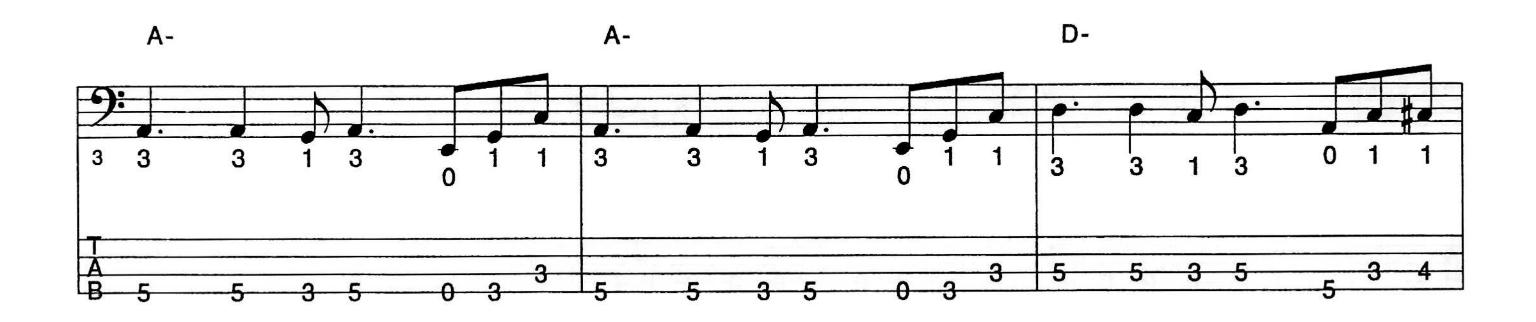


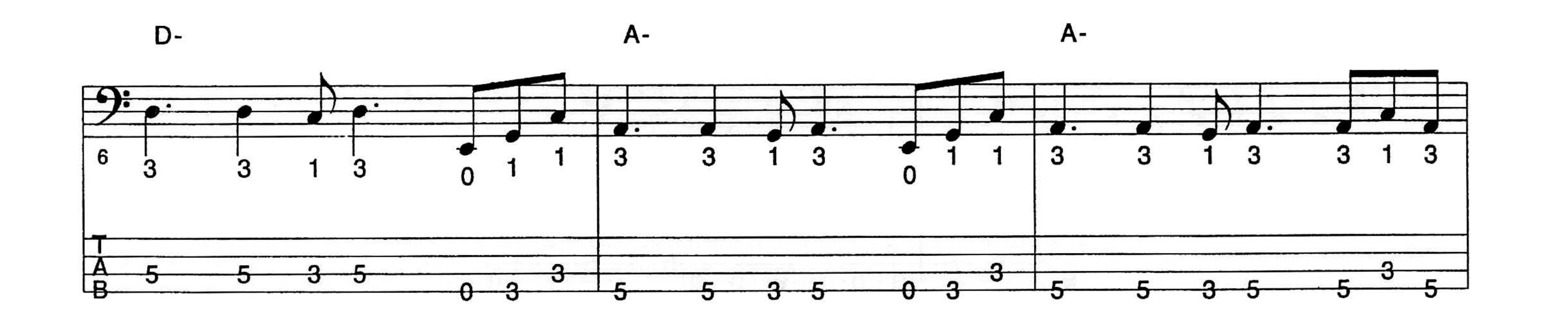


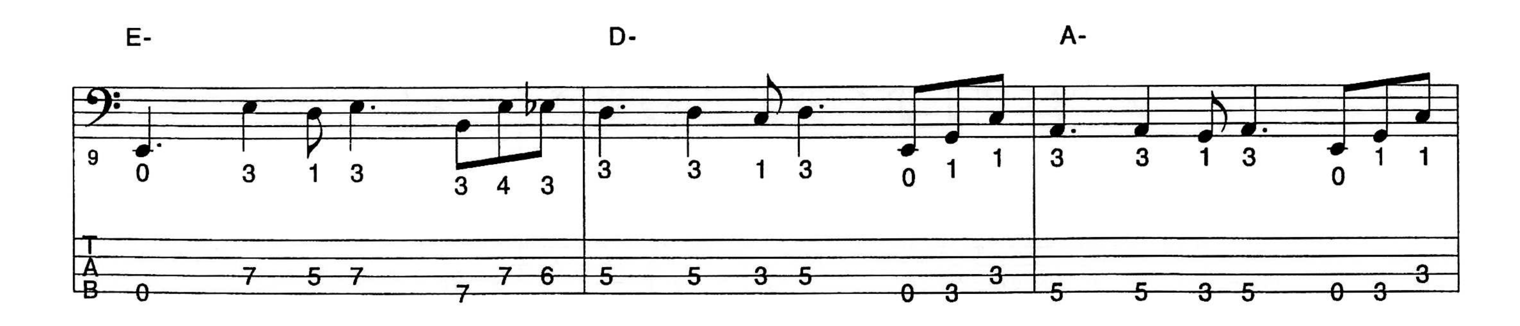


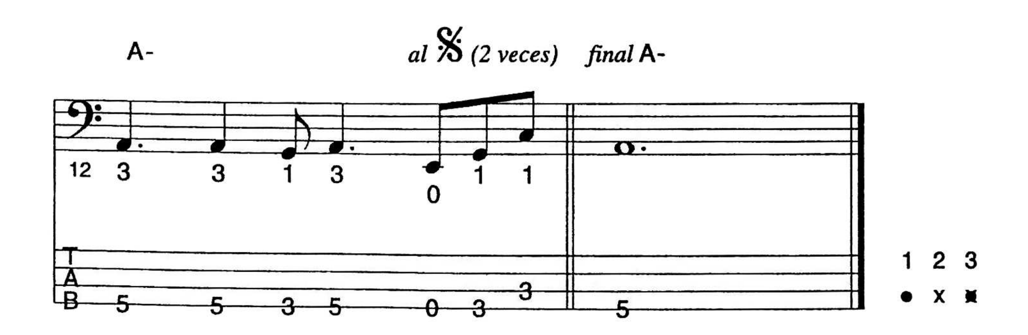
6. MINOR BLUES











1 2 3

Típico Blues en tonalidad menor al estilo Albert King y Peter Green. Este género tiene un gran clima y requiere mucha sobriedad de parte del bajista para no distraer dicho clima.

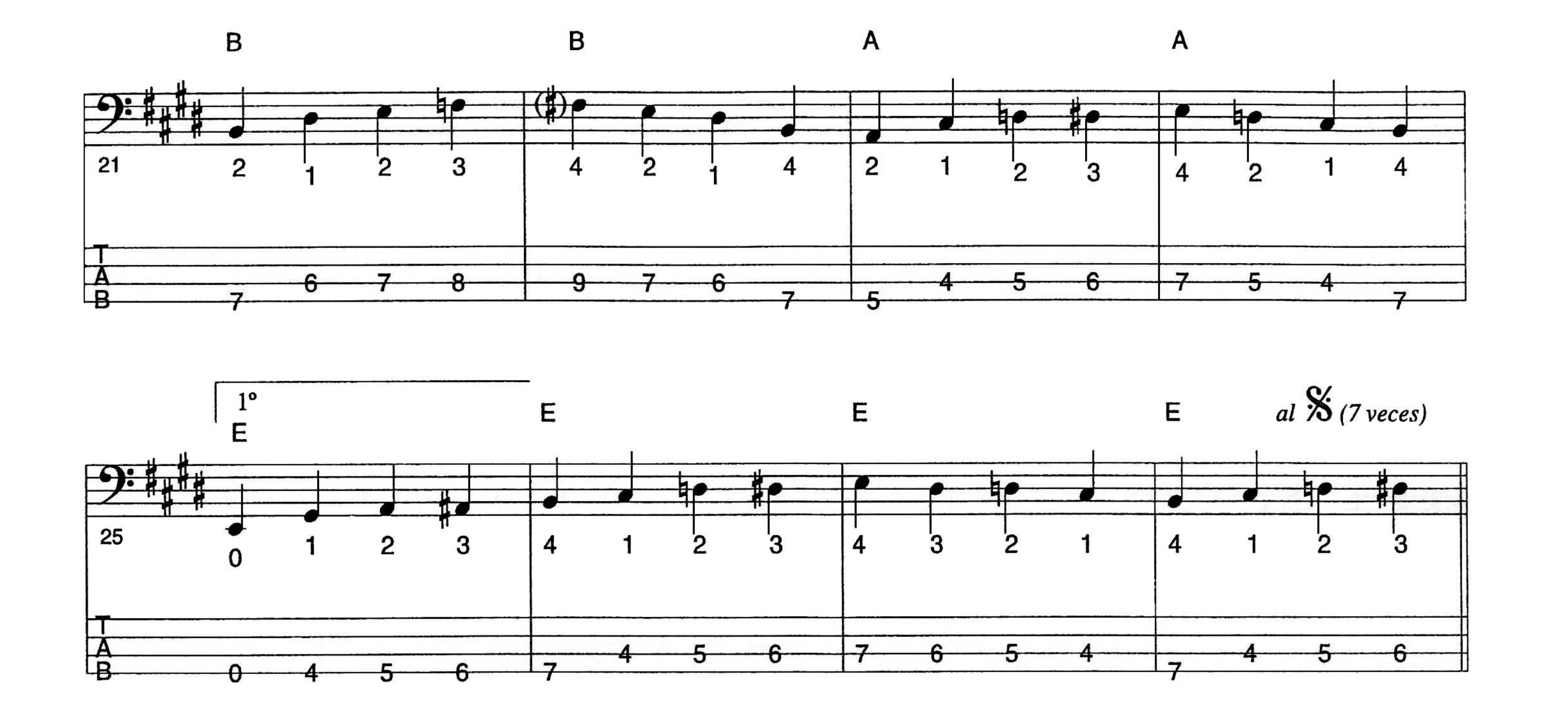
La línea bajística consta de un motivo que está ubicado en el cuarto tiempo de cada compás, mientras que en los tres primeros el acompañamiento es percusivo (rítmico).Es de buen efecto que en este tipo de situaciones el bajo y el bombo de la batería toquen exactamente lo mismo.

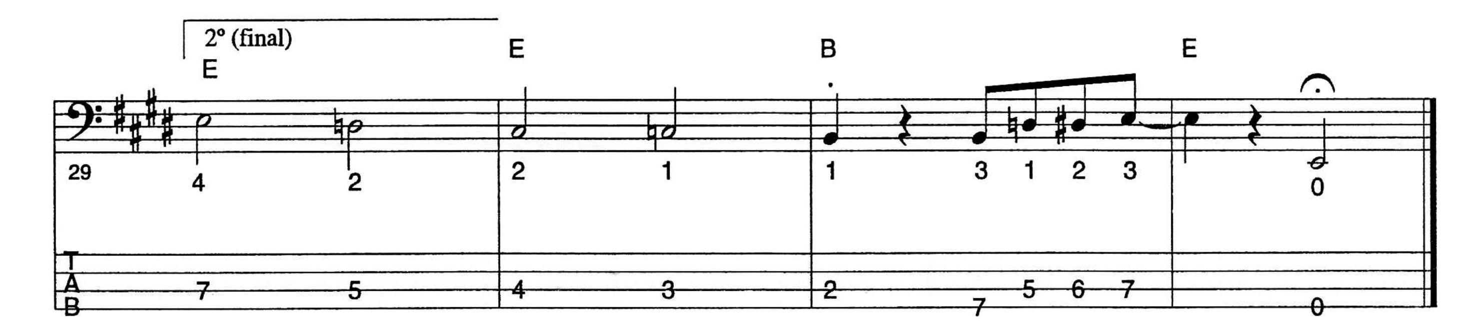
En los compases 5, 8 y 9 aparecen variaciones melódicas. Noten que dichas variaciones suceden siempre en el "leiv motiv", que está ubicado en el último tiempo de cada compás.

En este tema, el bajo grabado toca la primera vuelta y desaparece en la segunda y tercera, pero entra nuevamente al final de ésta.

7. BOOGIE WOOGIE







1 2 3 4 5 6 7 8
● ● x x x x ● ●

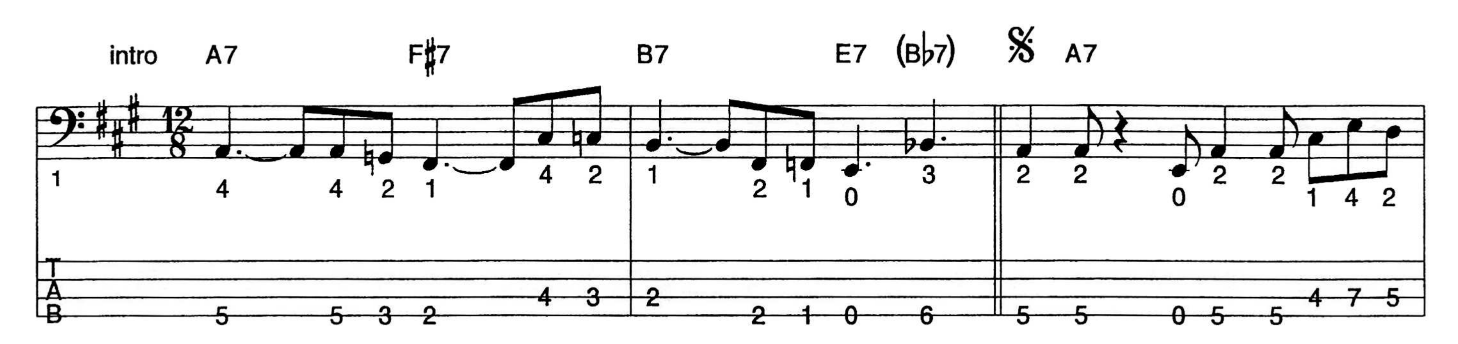
Uno de los pioneros de este alegre género es el maestro John Lee Hooker.

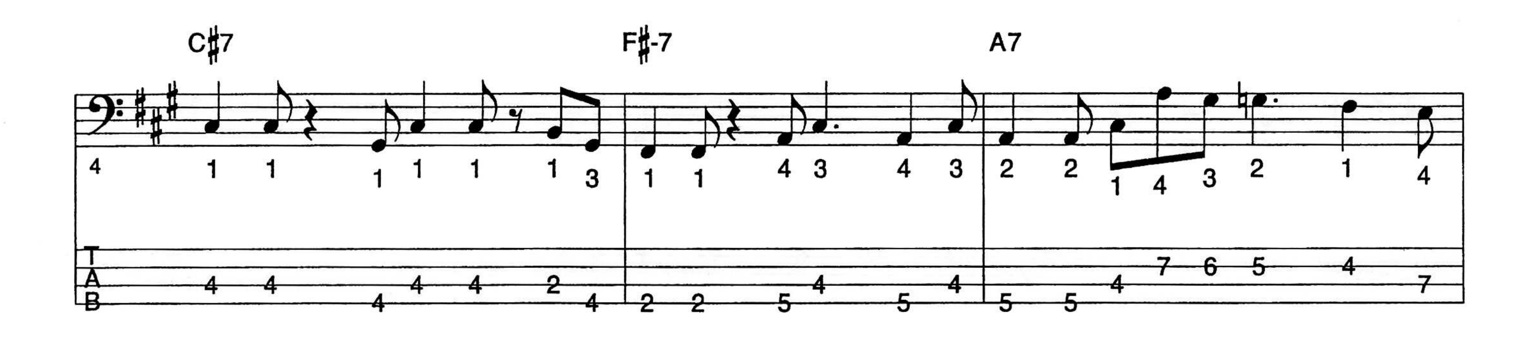
El Boogie tiene algún tipo de contacto con el Ragtime y el Jazz (sobre todo en el bajo). Este tipo de fraseo es muy utilizado en estilo Rockabilly.

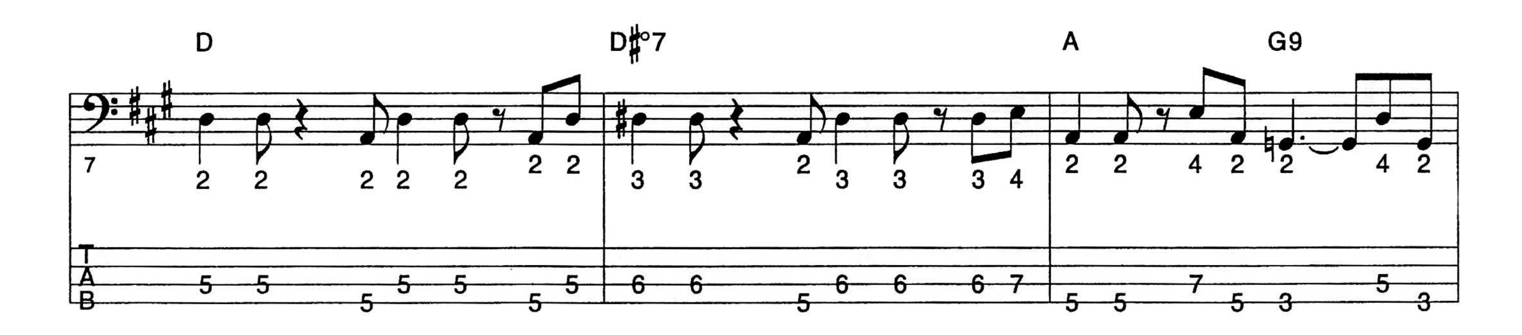
La línea bajística consta de un fraseo combinado, cuyo ciclo ocupa 24 compases (entre ida y vuelta) y está armado escalísticamente con una mezcla de escalas diatónica y cromática.

Solamente se interrumpe el ciclo combinado, sobre el cual está compuesto, en el dominante (V) y subdominante (IV) en los compases 21 al 24, para romper la monotonía y agregar un toque de variedad.

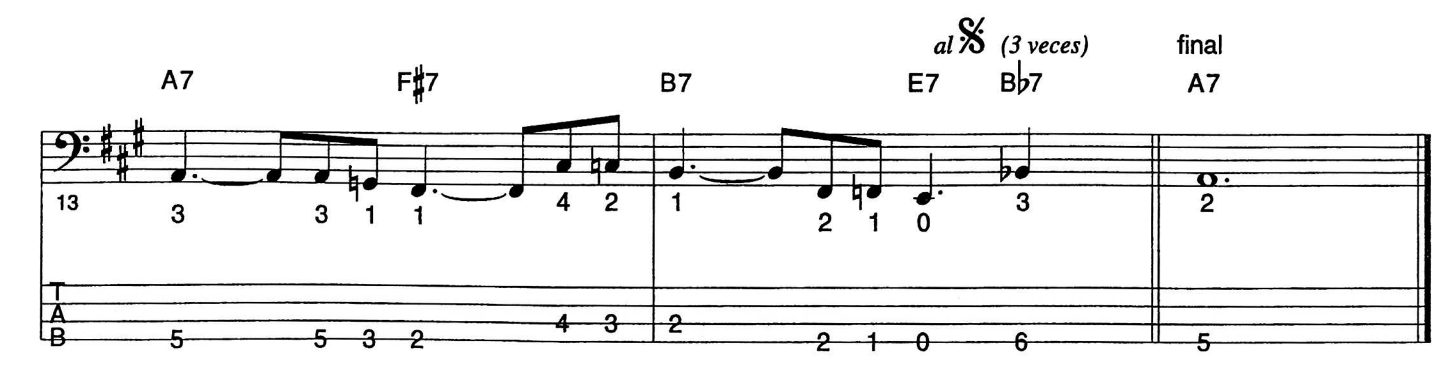
8. 50's BLUES











1 2 3 4
• x x •

Otro Blues clásico de los años '50, fusión de Blues con Rock Lento; Freddie King y Ray Charles fueron especialistas en esta variante.

En la última nota del compás 2, aparece un SI b, que no pertenece al acorde de turno (MI 7), pero esa nota cumple doble función:

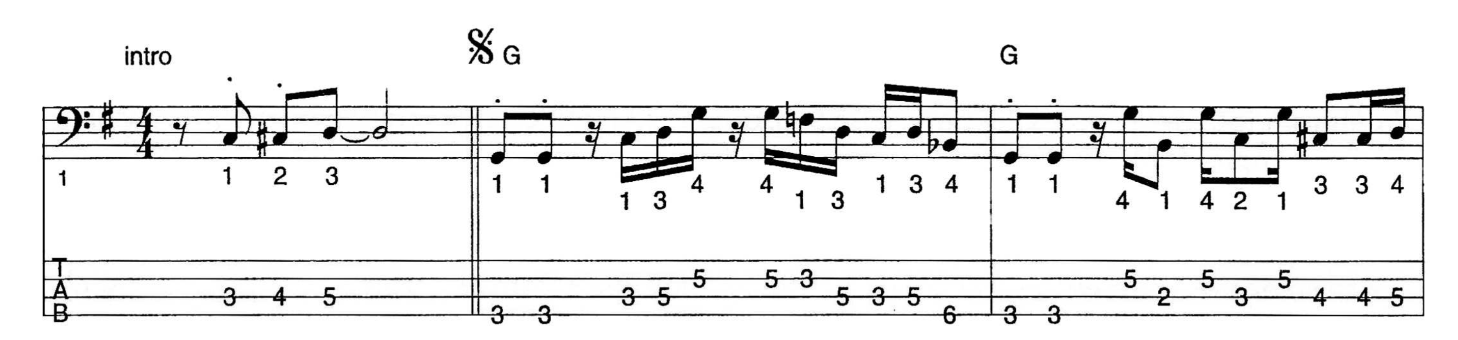
a) Es un cromatismo modal descendente hacia la nota LA (tónica);

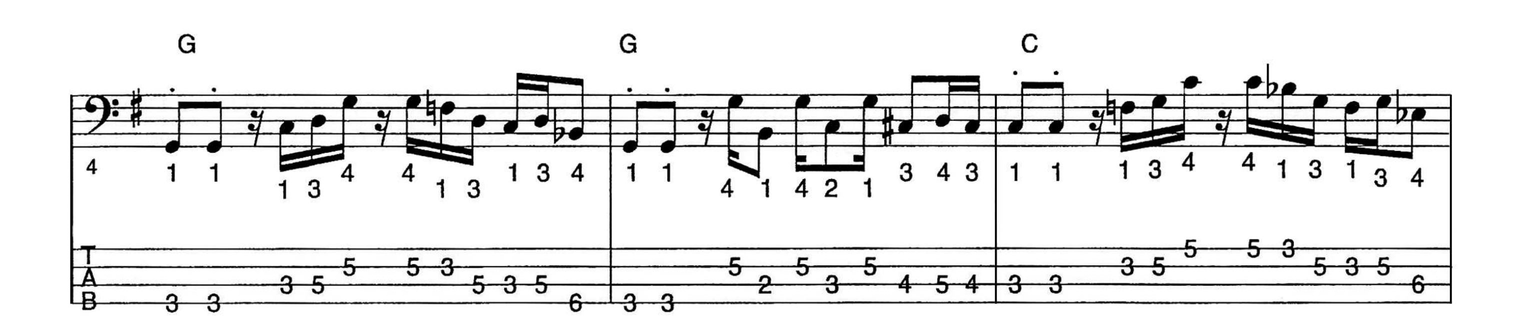
b) Observen que el órgano, por ejemplo, sigue en MI7 mientras el bajo está en SI b , esto forma un notorio enriquecimiento de la armonía, y se lo denomina "sustitución tritonal"(no es este el ámbito para desarrollar ese tema, pero les dejo la inquietud para indagar e investigarlo en cualquier buen libro de armonía moderna). Se forma el acorde E7/Bb.

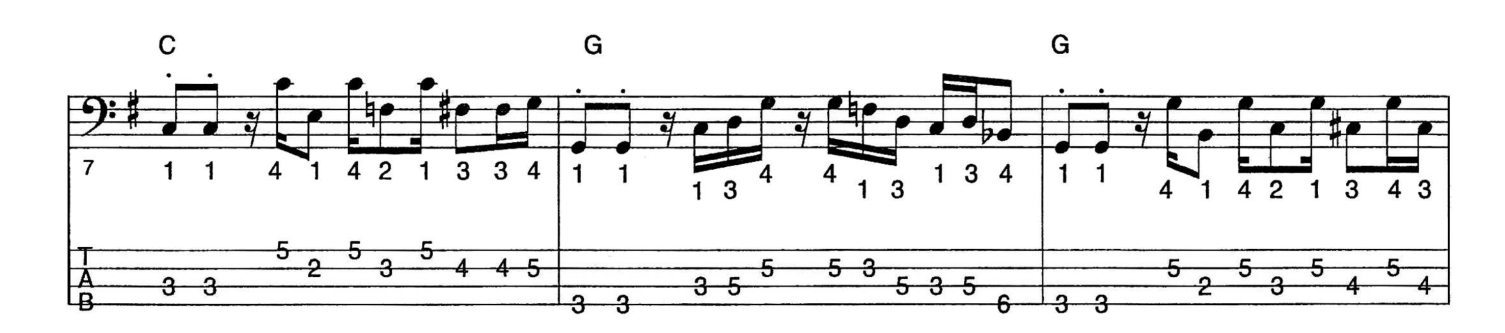
Este aspecto también aparece al final del compás 14, pero aquí el bajo toca la fundamental de Sib, que es el acorde que tocan los demás instrumentos armónicos.

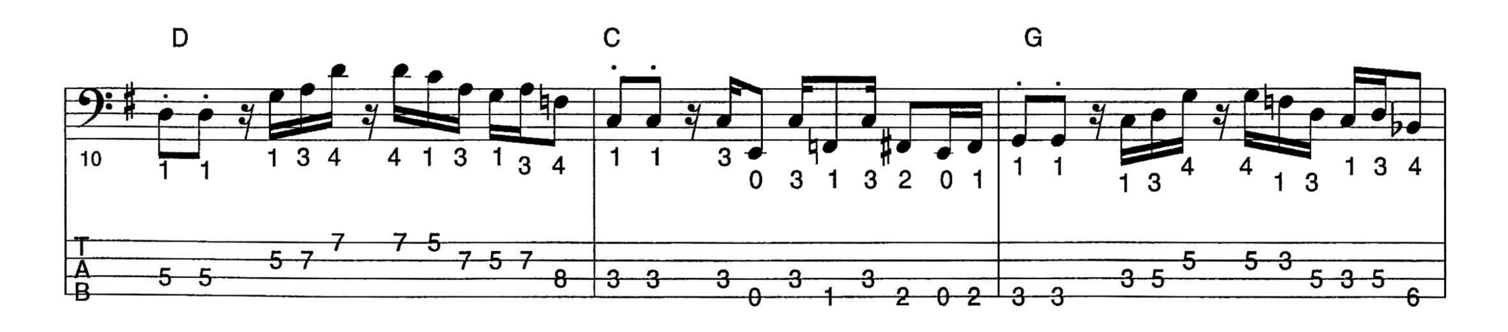
En el compás 6 hay un pequeño recurso armónico-melódico que consiste simplemente en transformar el acorde de I (tríada) en I7. Es un "cromatic run" descendente: tónica (LA), 7M (SOL#) y 7 (SOL).

9. FUNK BLUES II











1 2 3 4 5

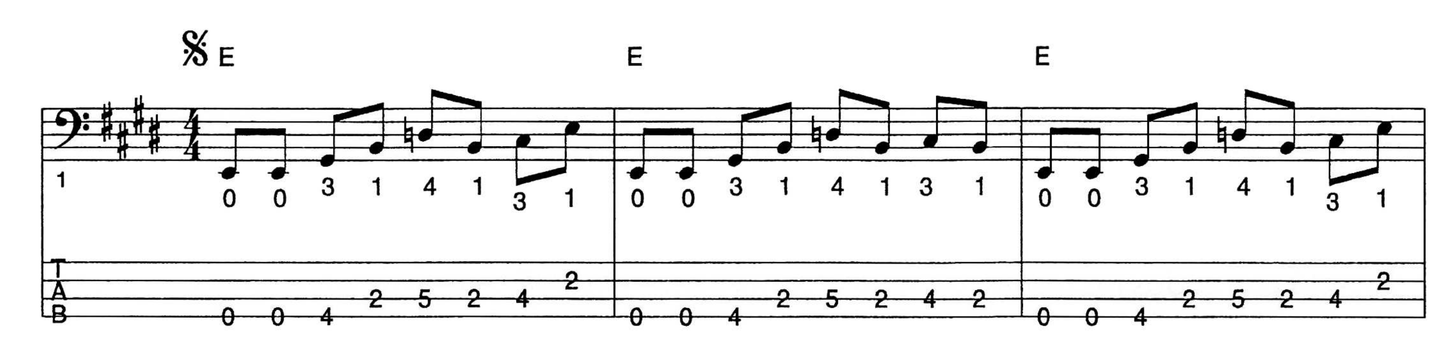
● ● x x ●

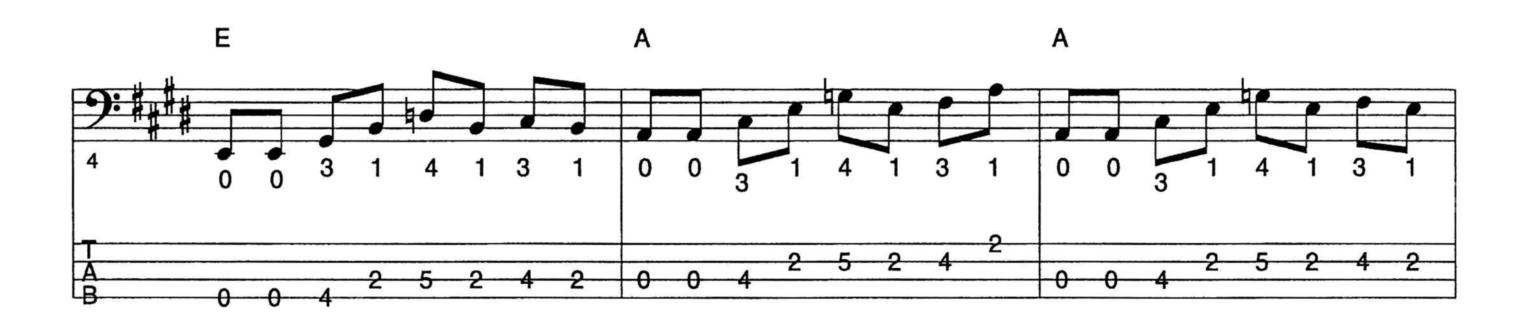
Este tipo de fraseo Funky, muy usado por Gerry Jemmott (bajista de B.B.King en los años '70), presenta, al igual que el Funk Blues I, cierta dificultad técnica si uno no lo ejecuta con pulso relajado.

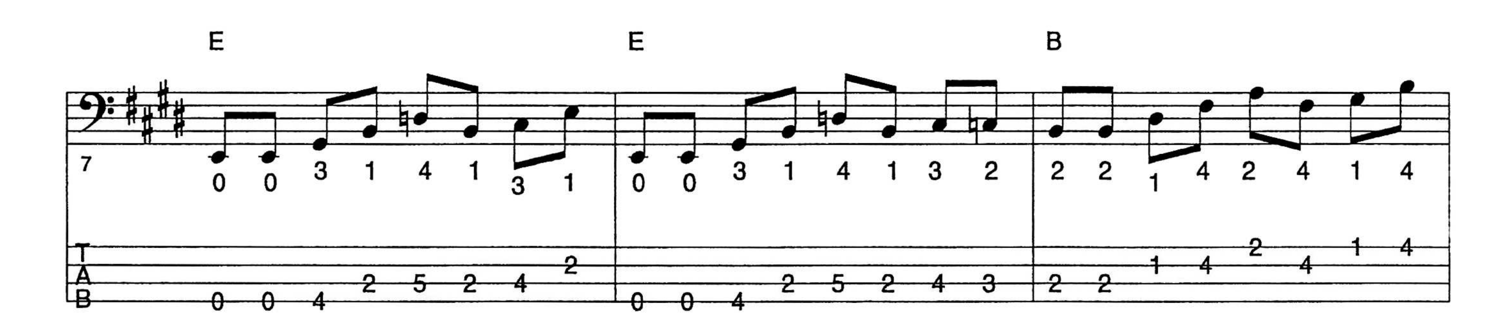
Es obviamente una base compuesta en donde la segunda parte (consecuente) está sincopando todo el tiempo.

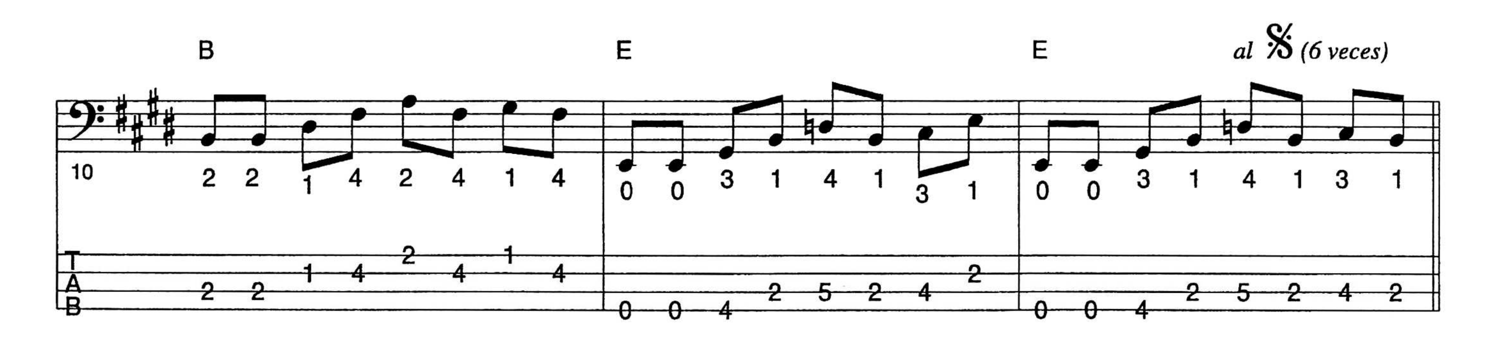
Recomiendo practicar esta base y la del Funk Blues I, en varias tonalidades. (En realidad, convendría hacerlo con todos los temas, dado que al cambiar de tonalidad, siempre se podrá encontrar alguna dificultad técnica a superar).

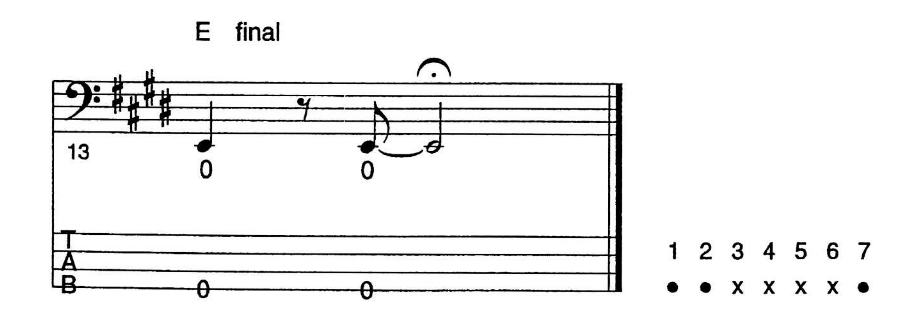
10. ROCK& ROLL









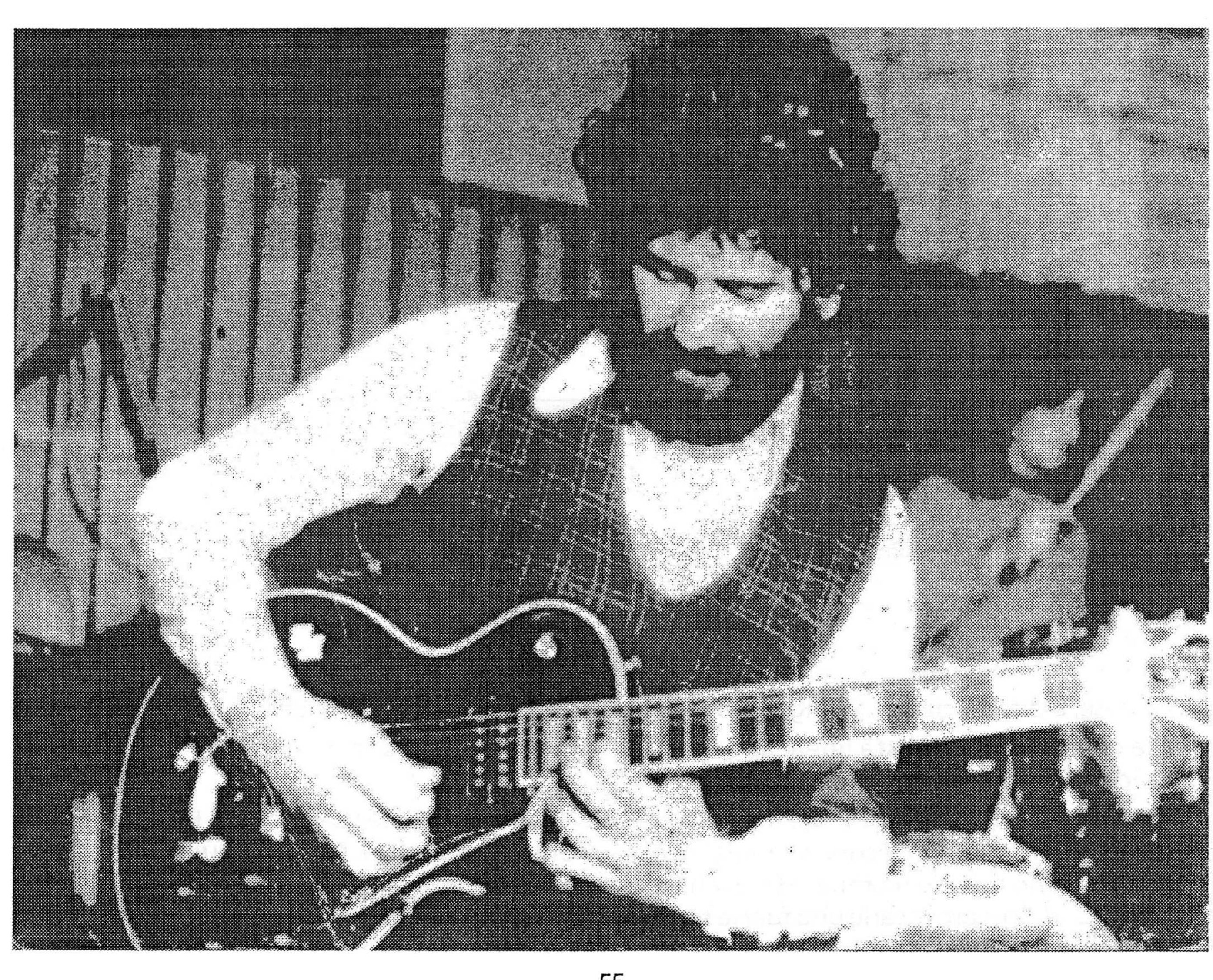


1 2 3 4 5 6 7
• • x x x x •

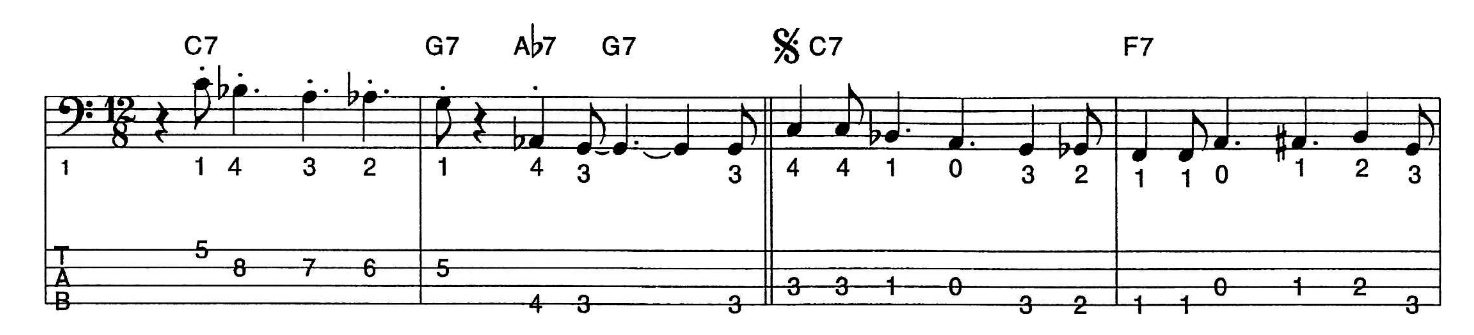
Este es un clásico "riff" de Rock & Roll, al estilo Larry Williams, muy usado por Paul Mc Cartney en la primera época de "The Beatles".

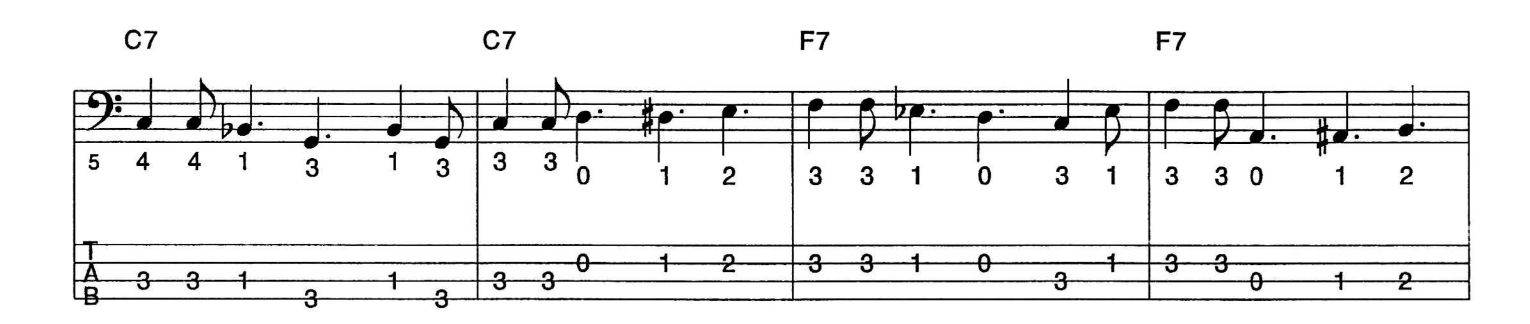
En el compás 8 encontramos una unión melódica, entre el DO# de I y el SI de V, por medio de la nota de paso DO natural.

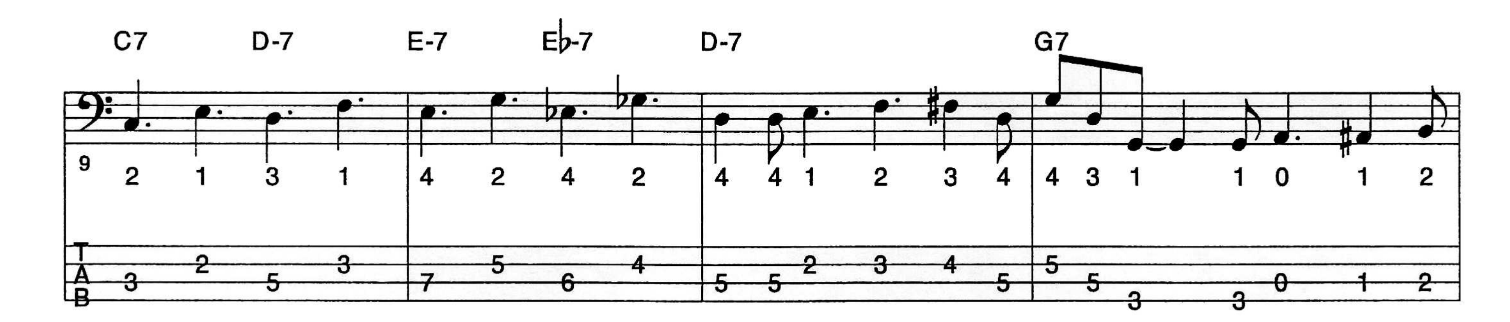
Es de buen efecto que una guitarra doble el "riff" del bajo, otorgándole mucha fuerza estilística.

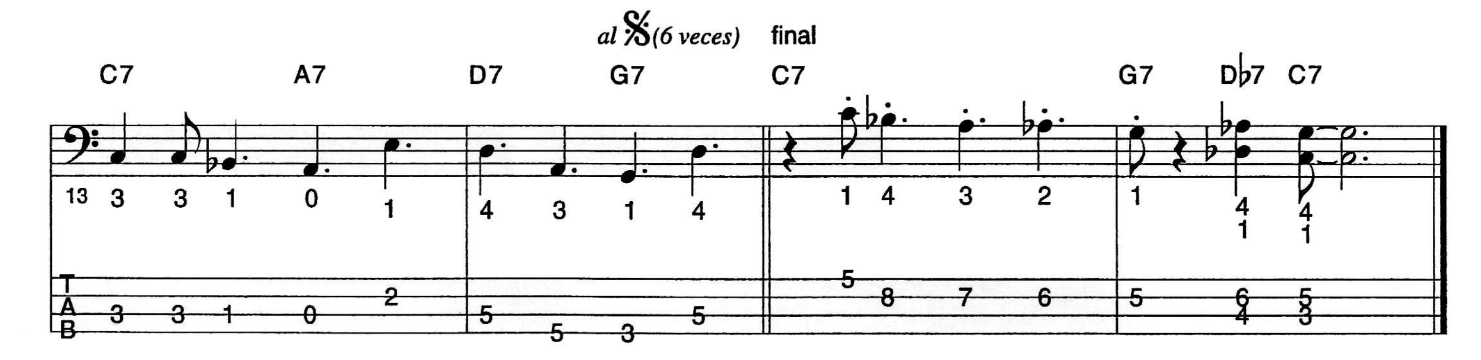


11. SWING BLUES II









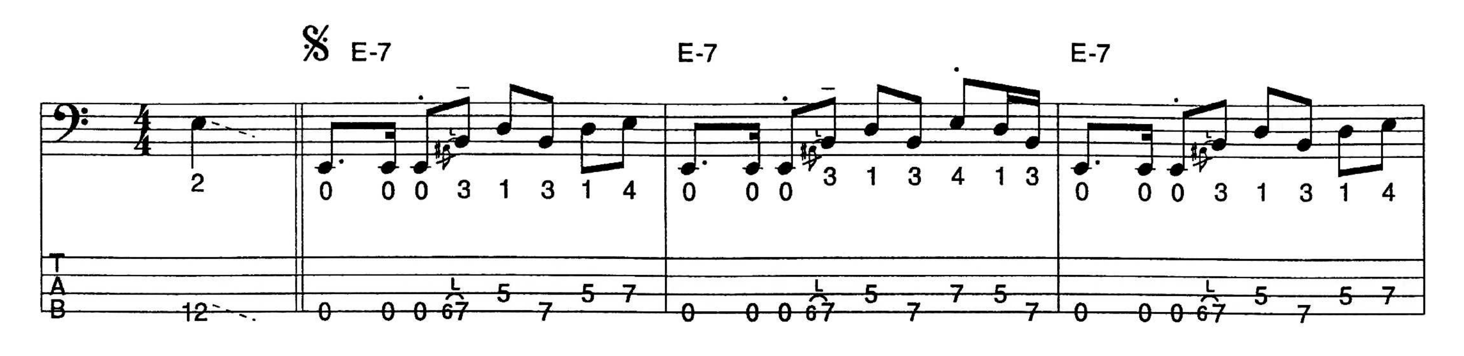
1 2 3 4 5 6 7
• • x x x x •

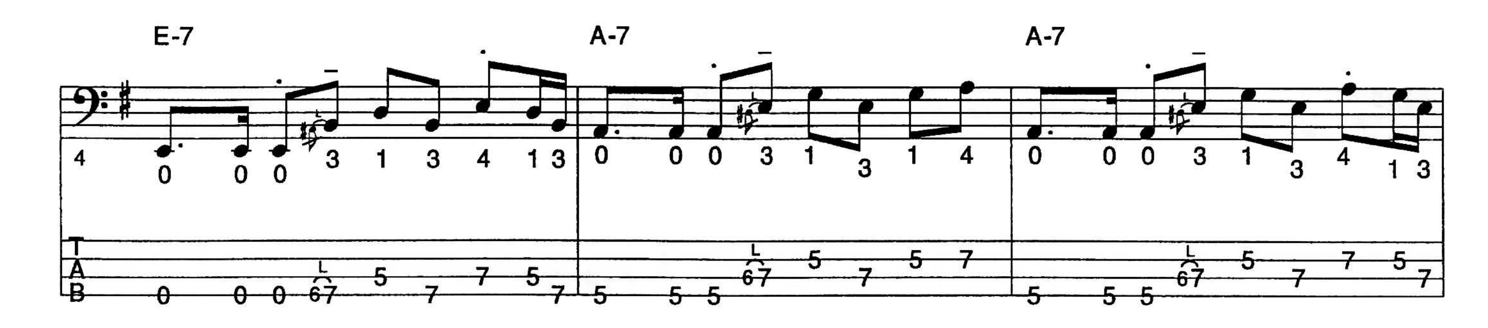
Esta base, a diferencia del Swing Blues I, es más libre melódicamente, o sea, menos esquemática.

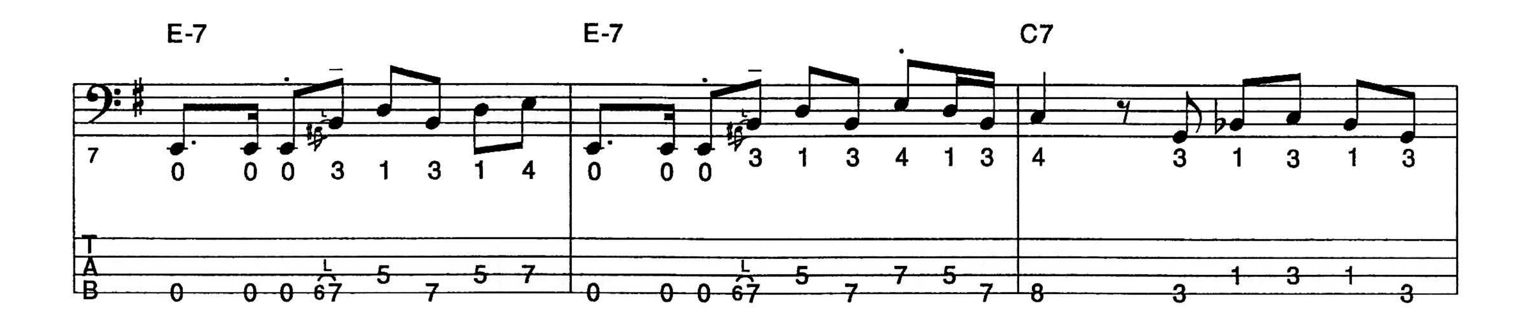
En la construcción de esta línea, abundan las notas de paso, los cromatismos y las variaciones rítmicas y melódicas. Por ejemplo: compás 12.

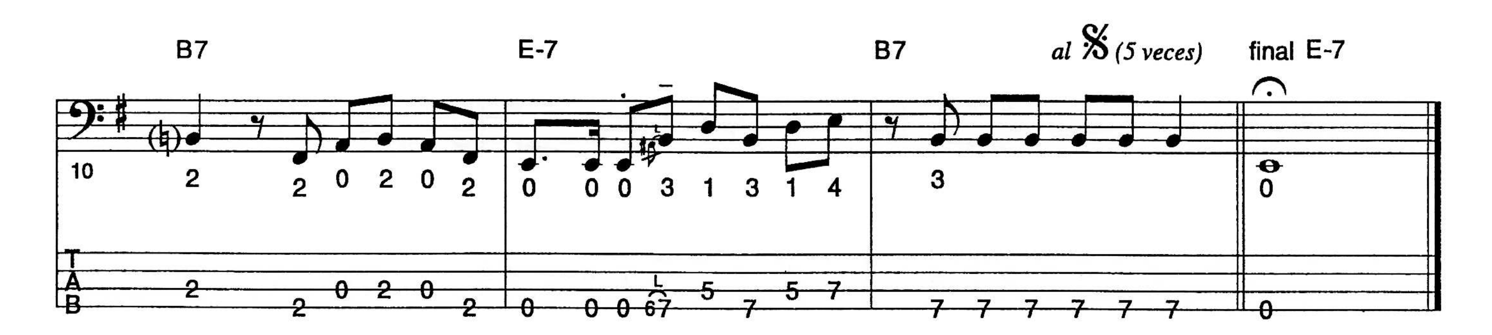
En la segunda nota del compás 2 hay un cromatismo descendente (LA b - SOL). En el arreglo del final encontramos dos recursos simultáneos: armónico y melódico. Notarán que las dos últimas notas de dicho arreglo (compás 16) están ejecutadas en doble nota (5tas. estilísticas) RE b/LA b—> Do/Sol. La idea es provocarle una fuerte sonoridad al acorde final. Simultáneamente vemos que esas 5tas, a su vez, se mueven por cromatismo modal descendente, lo cual refuerza la sensación de final.

12. SOUL BLUES







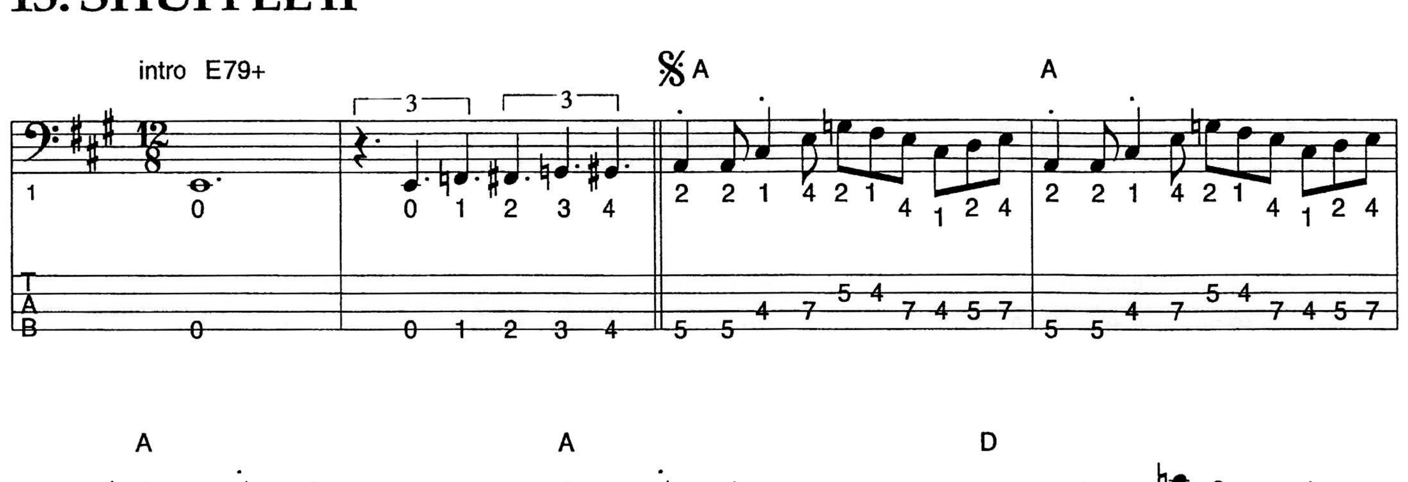


1 2 3 4 5 6
● ● x x x ●

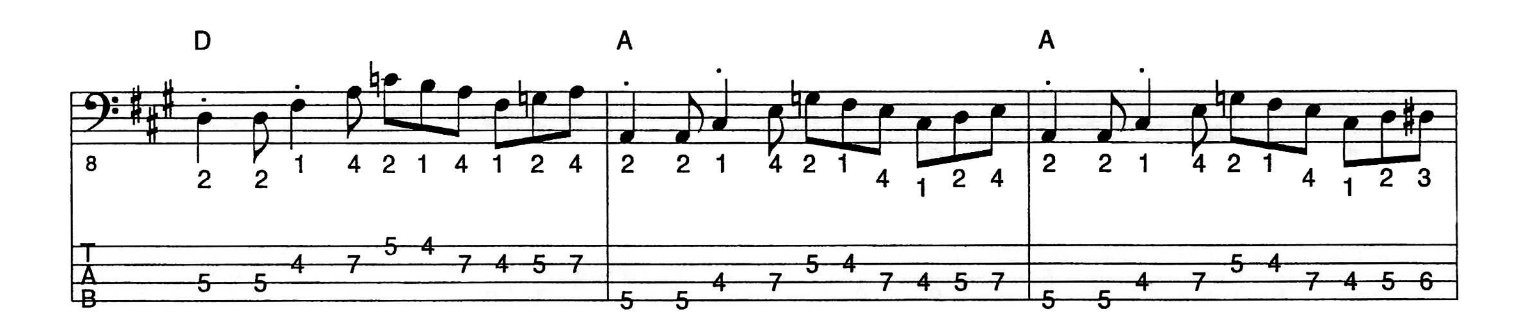
Aquí tenemos una base tradicional de Soul al estilo "Tamla Motown" (sello discográfico de música negra), cuyos intérpretes más importantes podrían ser James Brown y Otis Redding.

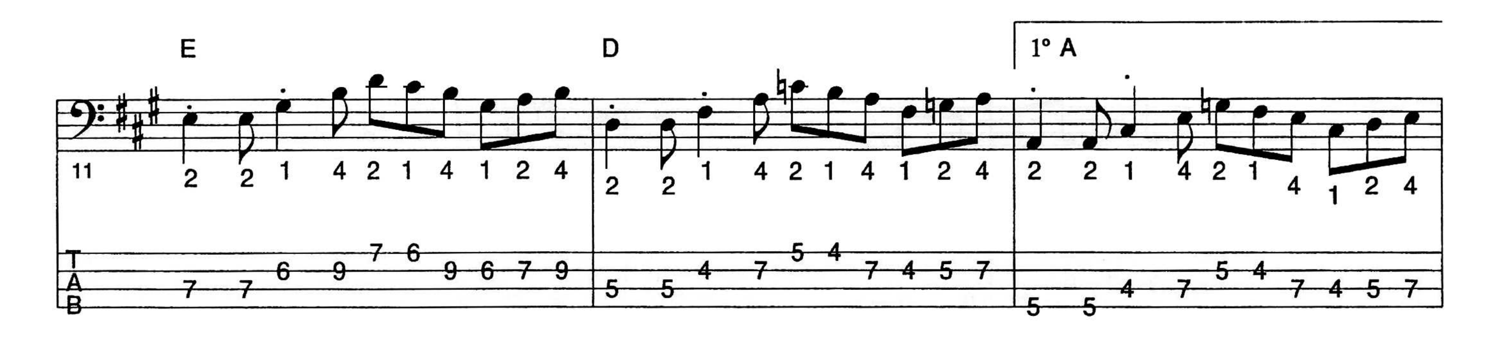
Como se verá, el fraseo es combinado: compás 1 (antecedente), y compás 2 (consecuente); solamente se interrumpe este acompañamiento en los compases 9 y 10 (DO7 y SI 7, respectivamente).

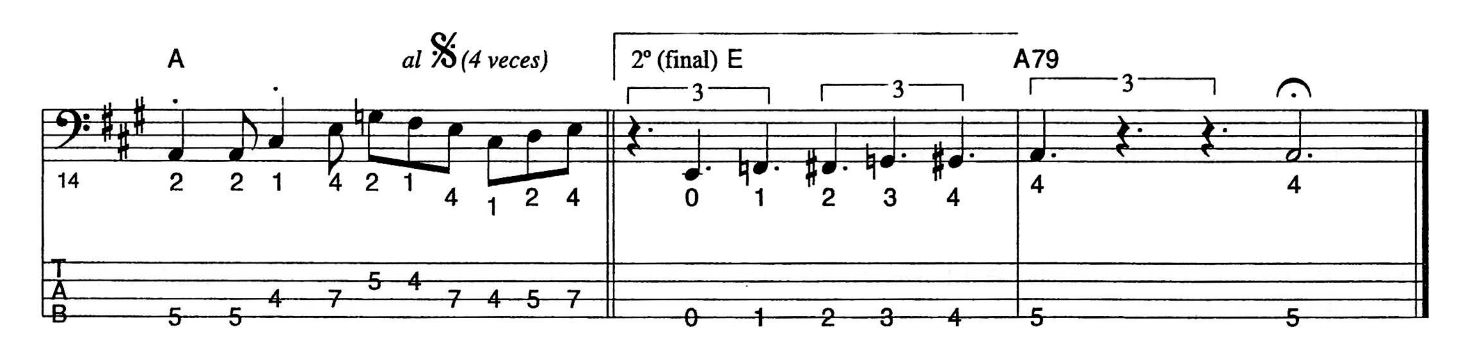
13. SHUFFLE II











1 2 3 4 5
• x x x •

El arreglo de la intro es una variación rítmica entre V y I (capítulo 7).

Esta línea es más melódica que el Shuffle I, dado que incluye más notas que el primero.

Al igual que en los temas Funk Blues I y II, exige una digitación relajada, caso contrario puede causar dificultades que repercutirían en la prolijidad de la ejecución.

Encontramos una "costura" solamente en el compás 10, con una progresión cromática que une el último tiempo de I y la primera nota de V (compás 11):DO#; RE; RE#; MI.



14. RYTHMN & BLUES II



Un clásico ejemplo del territorio recorrido por Mr. Muddy Waters y más tarde por "The Rolling Stones".

Es una base férrea donde el motivo se dibuja a través de I, IV y V sin ningún tipo de variación, y está ubicado (el motivo), en el último tiempo de cada compás, y luego continúa con un acompañamiento percusivo. Esto le otorga un efecto hipnótico y demoledor.

15. RHUMBA BLUES

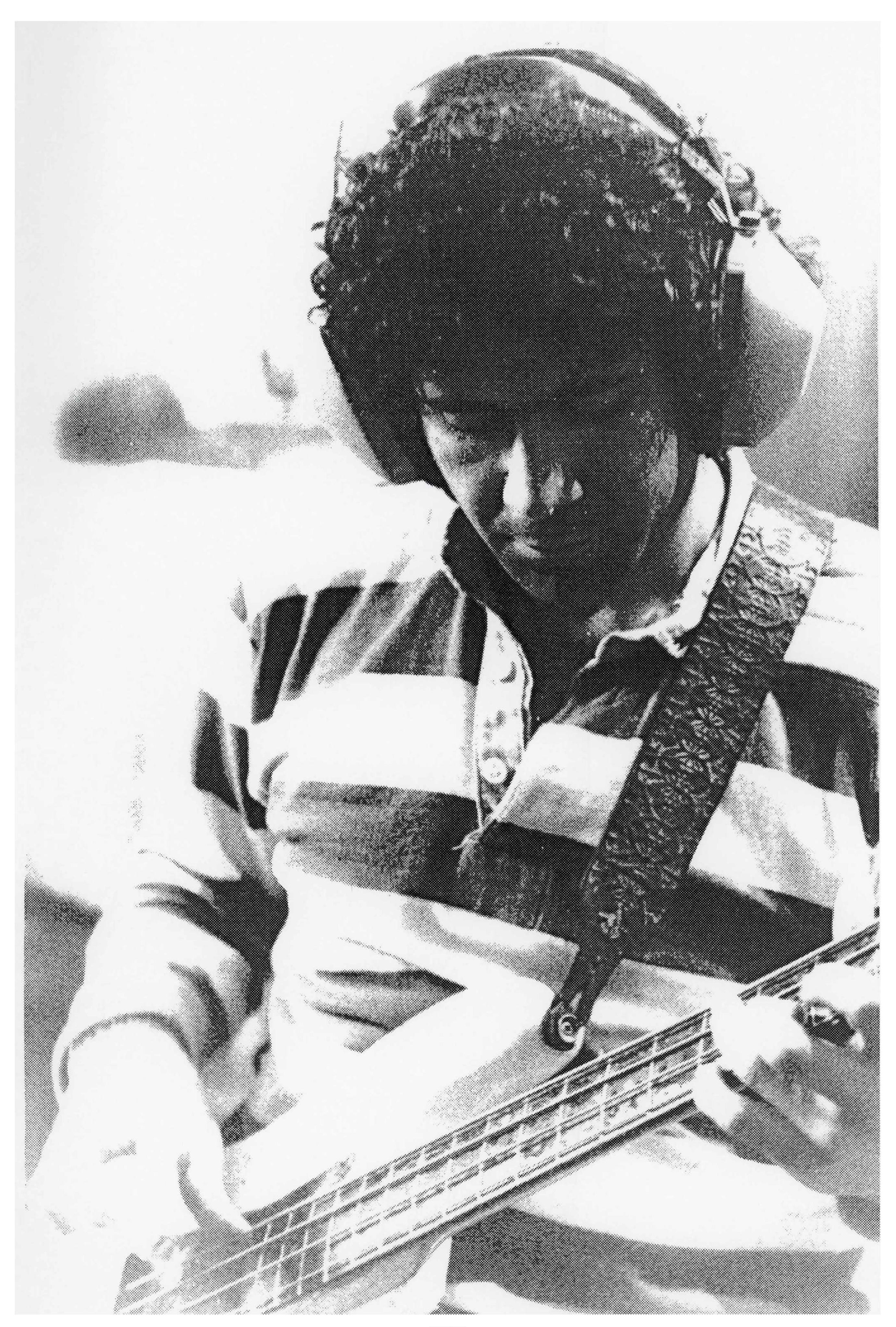


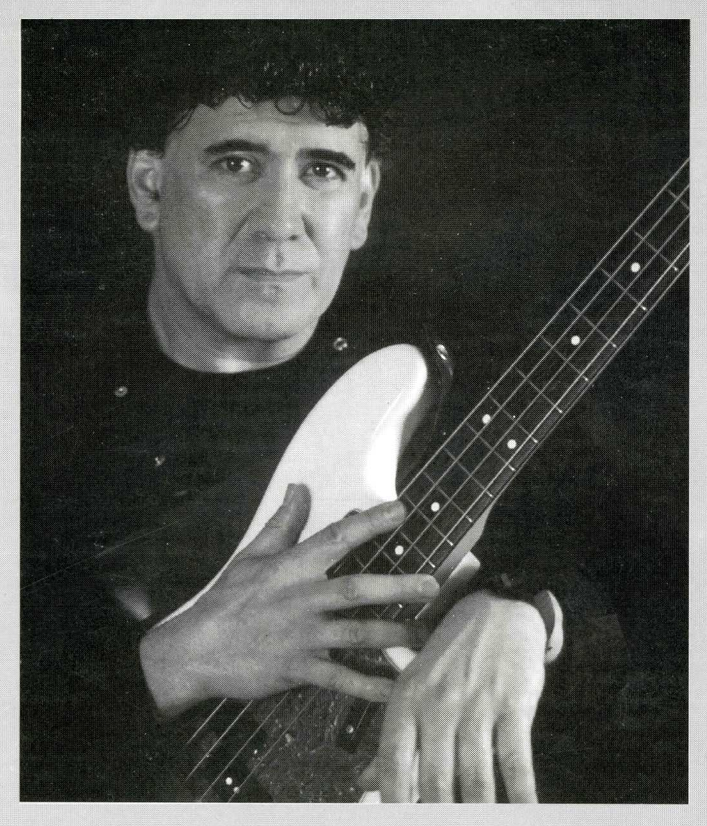
He aquí una rara fusión del Blues sureño con ritmos tropicales , originado en la ciudad de New Orleans .

A esta variante estilística también se la llama "Second Line Style" (Estilo de Segunda Línea) o también se la denomina 3-3-2, refiriéndose a la acentuación de las corcheas ( ).

En esta vertiente hay magníficos aportes de B.B. King, Elvis Presley, y Chuck Berry. Se lo utiliza bastante en "Rockabilly Style", y este tipo de fraseo fue popularizado por John Lennon en "La balada de John y Yoko".

También, al igual que en el Boogie (de esta obra) el "riff" original es combinado, y se simplifica en el II7 y V7, en los compases 9 y 10, respectivamente.

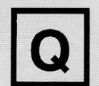




Este libro pretende orientar acerca de las dos cuestiones básicas del Blues : su forma técnica y su espíritu, dado que no es posible comprender los Blues si falta alguno de los dos factores en el bagaje artístico del intérprete.
Incluye un CD que contiene quince bases grabadas con diferentes estilos ,todos provenientes de distintas fusiones del Blues con otros géneros.
Luego de una o dos vueltas (12 ó 24 compases),el bajo grabado deja de sonar por varios compases y vuelve a aparecer en la(s) última(s) vuelta(s).
La idea es que cuando el bajo grabado desaparece, el estudiante pueda tocar en un ambiente "natural", junto a la base de batería, guitarra, teclados y armónica, en forma interactiva.
Asimismo, se incluyen las partituras de cada uno de los temas con la digitación sugerida, como también la tablatura y un pequeño análisis y comentario de algunos de los recursos utilizados en cada tema.

Rinaldo Rafanelli nació el 4 de julio de 1949, en Buenos Aires. Su acercamiento a la música se produce a partir de la aparición de "Los Beatles" (1964), grupo que lo influenciaría a tal punto que, solamente escuchando sus discos, se hizo autodidacta de la guitarra, bajo, piano, canto e inglés. A partir de 1966 se dedica de lleno al bajo.
En 1970 participa con el "Héctor Starc Trío" (junto a H. Starc, David Lebón y Black Amaya) en el "B.A.Rock II".
En 1972 integra la banda "Color Humano", junto a Edelmiro Molinari, David Lebón y, luego, Oscar Moro. Graba tres LP ("Color Humano I, II, III") y participa en la película "Rock, hasta que se ponga el sol", de Aníbal Uset, filmada en vivo en el "B.A.Rock III".
En 1974 pasa a formar parte del grupo "Sui Generis", junto a Charly García, Nito Mestre y Juan Rodríguez, con quienes graba cuatro álbumes: "Instituciones" y "Adiós Sui Generis I, II y III" (grabado en vivo en el Luna Park el 5/9/75, día en que también se filma la película del mismo nombre, dirigida por Bebe Kamín).
En 1976 forma "Polifemo" junto a D. Lebón, J. Rodríguez y Ciro Fogliatta, grabando dos simples ("Suéltate Rock & Roll" y "Oye Dios qué me has dado") y dos LP ("Polifemo I y II"). A fines de 1977 se despide "Polifemo" en el Luna Park con Pappo como invitado.
En 1978 comienza a interpretar bajo "Fretless" (sin trastes) y a tocar Jazz en "Jazz & Pop" junto a Juan C. "Mono" Fontana, Lito Epumer, Quique Sinesi, Horacio Larrumbe y otros.
Poco después realiza estudios de armonía, contrapunto, composición, arreglos y orquestación con Juan Carlos Cirigliano y el Maestro Pedro Aguilar, y técnica de grabación y producción artística con Mario Breuer en la TMA.
Participa en la banda "Seleste" (con D. Lebón, Pedro Aznar, Diego Rapopport, Pomo y Luis A. Spinetta como invitado) y abren el festival "Bue" en el Luna Park, evento en el que también participaron Weather Report (con J. Pastorius), Stanley Clarke, George Duke y John McLaughlin. Paralelamente asume la dirección musical y arreglos de la comedia musical "Argentina, vamos a cantar una historia", dirigida por Manuel González Gil, junto a Susan Ferrer, Juan Vitali y otros.
Posteriormente se dedica de lleno a la producción artística y a realizar arreglos grabando varios CD: "Los perros calientes I", "Los Romeos I y II" y "Presa del odio" (todos con arreglos y dirección de Brass), "Mandrágora" (arreglo de cuerdas), "Los abejorros" y "Parte del asunto".
Más tarde integra la banda "Alphonso S'Entrega" con la que graba dos álbumes: "Alphonso I" y "El paso" (este último con arreglos de brass y coproducción artística junto a Daniel Morano).
Luego se hace cargo de la dirección y arreglos de cuerdas y brass del álbum "Filosofía barata y zapatos de goma" de Charly García. En 1993 produce el CD de Javier Martínez, "Corrientes", y en 1994 el de "Durazno de Gala" ("Una vieja historia") junto a Miguel "Botafogo" Vilanova y otros.
En 1995 integra la reunión de "Color Humano" en el Roxy, junto a O. Moro y E. Molinari, grabando en vivo el CD "Color Humano en vivo at The Roxy", del cual es coproductor junto a Molinari.
A partir de octubre de ese mismo año forma parte de la banda de Charly García.
En 1996 edita en Editorial Ricordi, el método "La Banda y yo" (Bajo), junto a Black Amaya (batería), Miguel "Botafogo" Vilanova (guitarra), Luis Robinson (armónica) y Germán Wiedemer (teclados).





BA 13731

Industria Argentina
Este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos
M. A. BERMEJO - 11 de Septiembre 539 - Haedo - Buenos Aires
el 18 de octubre de 1996